

مركز الدراسات والبحوث
الكتاب

مكتبة
الأسرة
1999

الأعمال الخاصة

أدباء مصر والسينما

سمير فريد



الهيئة المصرية العامة للكتاب



أدباء مصر والسينما

أدباء مصر والسینما

سمیر فرید



مهرجان القراءة للجميع ٩٩

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(سلسلة الأعمال الخاصة)

أدباء مصر والسينما

سمير فريد

الجهات المشاركة:	
جمعية الرعاية المتكاملة المركزية	
وزارة الثقافة	
وزارة الإعلام	الغلاف
وزارة التعليم	والإشراف الفني:
وزارة التنمية الريفية	الفنان: محمود الهندي
المجلس الأعلى للشباب والرياضة	المشرف العام:
التنفيذ : هيئة الكتاب	د. سمير سرحان

على سبيل التقديم

وتمضى قافلة «مكتبة الأسرة» طموحة منتصرة كل عام،
إِها هي تصدر لعامها السادس على التوالي برعاية كريمة
من السيدة سوزان مبارك تحمل دائماً كل ما يثرى الفكر
الوجدان ... عام جديد ودورة جديدة واستمرار لإصدار
وائع أعمال المعرفة الإنسانية العربية والعالمية فى تسع
سلاسل فكرية وعلمية وإبداعية ودينية ومكتبة خاصة
لشباب. تطبع فى ملايين النسخ التى يتلقفها شبابنا
سباح كل يوم .. ومشروع جيل تقوده السيدة العظيمة
سوزان مبارك التى تعمل ليل نهار من أجل مصر الأجل
لأروع والأعظم.

د. سمير سرحان

مقدمة

يتناول هذا الكتاب، ولأول مرة، العلاقة بين بعض أدباء مصر والسينما من محمد حسين هيكل في العشرينات، وطه حسين في الأربعينيات، ويحيى حقي في الخمسينيات، إلى نجيب محفوظ ويوسف إدريس وصلاح عبدالصبور وسعد الدين وهبه وإحسان عبد القدوس. فالكتاب لا يقتصر على تناول الأفلام التي تم إعدادها عن أعمال الأدباء، وإنما يشمل كتاباتهم عن السينما، وكيف ساهموا في تطور السينما والنقد السينمائي في مصر.

فهرس

صفحة

١١ محمد حسن هكل
٢٥ له حسن
٣٧ حى حقى
٤٧ نيب محفوظ
٦٥ سف إدريس
٨٣ عد الدين وهبة
٩٥ حسان عبد القدوس
٩٩ ملاح عبد الصبور (١)
١٠٧ ملاح عبد الصبور (٢)
١١٥ ملاح عبد الصبور (٣)

محمد حسين هيكل

يجمع نقاد الأدب على أن رواية «زينب» لمؤلفها محمد حسين هيكل (١٨٨٨ - ١٩٥٦) أول رواية في اللغة العربية بالمفهوم الصحيح لفن الرواية، والذي نشأ وتطور في أوربا في القرن التاسع عشر الميلادي.

سافر هيكل إلى باريس لدراسة القانون عام ١٩٠٩ على نفقة والده، وعاد عام ١٩١٢ بعد أن حصل على الدكتوراه عن موضوع «ديون مصر العامة»، وخلال هذه السنوات الأربع درس اللغة الفرنسية، وقرأ روائع الأدب الفرنسي، وشاهد متاحف الرسم والنحت، كما شاهد المسرح والسينما والأوبرا. وفي باريس كتب «زينب» عام ١٩١١، وعندما عاد إلى القاهرة نشرها في كتاب عام ١٩١٣.

لم يكن فن الرواية بمفهومه الصحيح معروفاً في اللغة العربية، وخشى هيكل أن تفهم روايته على أنها مذكرات خاصة عن شخصيات حقيقية من أهل قريته، فنشرها لأول مرة من دون توقيع، واكتفى بعبارة «فلاح مصري». ومثل كل رواد التحديث في الثقافة العربية في

نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين الميلاديين لم يكتف هيكل بالكتابة في شتى المجالات، وإنما انغمس أيضاً في العمل السياسى، ومثلهم جميعاً أيضاً كان ليبرالياً، ولعله أكثرهم إلزاماً بليبراليته، ولذلك انتمى إلى حزب الأحرار الدستوريين.

أدت ثورة ١٩١٩ الشعبية الكبرى إلى حصول مصر على استقلالها السياسى عن بريطانيا عام ١٩٢٢، وصدر أول دستور مصرى عام ١٩٢٣، واستقلت مصر عن الدولة العثمانية من الناحية القانونية عام ١٩٢٤، وفى نفس العام جرت أول إنتخابات برلمانية حرة حيث نجح حزب الوفد الذى تمخضت عنه ثورة ١٩١٩، ورأس الحكومة سعد زغلول زعيم الثورة ورئيس الحزب، ويمكن القول بأن سنوات العشرينات فى مصر شهدت وضع كل الأسس التى قامت عليها الثقافة العربية الحديثة فى الفلسفة والأدب والشعر الرواية والمسرح والسينما والموسيقى والرسم والنحت والغناء والصحافة.

شهدت الإسكندرية أول عرض سينمائى فى العالم العربى عام ١٨٩٦، وشهدت تصوير أول فيلم أجنبى عام ١٨٩٧، وإنتاج أول فيلم مصرى عام ١٩٠٧. ولكن نقطة التحول الأولى فى تاريخ السينما العربية كانت فيلم «زينب» الصامت الذى أخرجه محمد كريم (١٨٩٦ - ١٩٧٢) وعرض لأول مرة عام ١٩٣٠، والذى تم إعداده عن رواية هيكل. ولا ترجع قيمة الفيلم إلى أنه أول فيلم عن رواية أدبية، وإنما لأنه كان أول فيلم متكامل من الناحية الفنية. والفيلم من الأفلام «المفقودة»، ونضع الكلمة بين قوسين عن عمد لأننا لا نستطيع اعتبار أى فيلم من الأفلام «المفقودة» طالما لم تبذل أية جهود للبحث عنه.

وقد شهد الشهر الأخير من عام ١٩٩٦ مؤتمرين هامين في مكتبة القاهرة الكبرى من شأنهما إلقاء أضواء جديدة على هيكل وزينب ومحمد كريم الذى أعاد إخراج نفس الرواية فى فيلم ناطق عام ١٩٥٢ .
ففى إطار مهرجان القاهرة السينمائى الدولى تم الاحتفال بالذكرى المئوية الأولى لمولد محمد كريم، وفى هذا الاحتفال تمت إعادة طبع كتاب الدعاية الذى صدر عن فيلم «زينب، الصامت»، وأقيم معرض عن المخرج الكبير تضمن العديد من الصور والوثائق عن الفيلمين الصامت والناطق.

وفى إطار الاحتفال بمرور أربعين سنة على وفاة هيكل نظم المجلس الأعلى للثقافة فى مصر ندوة دولية تضمنت ٥٤ بحثاً منها ١٥ بحثاً عن رواية «زينب، بأقلام منى أبو سنة وأحمد المدينى وإبراهيم عبد الرحمن والطاهر مكي وألفت الروبى ويمنى العيد وروجر الان وفاطمة موسى ومحمد البارودى ومحمد برادة ومحمد الخبو وعبد الله إبراهيم وخيرى دومة ويوسف الشارونى وحسنى محمود. وصدرت خمسة كتب جديدة «بيبليوجرافيا هيكل، إعداد حمدى السكوت ومارسون چونز بالتعاون بين المجلس والجامعة الأمريكية بالقاهرة، وكتاب محمد سيد محمد «هيكل والسياسة الأسبوعية، عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، والمجلد الأول من «السياسة الأسبوعية، عن الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية، ومذكرات هيكل الشاب، عن المجلس الأعلى للثقافة، و«زينب على الشاشة المصرية»، إعداد أنسية أبو النصر عن المجلس أيضاً، وهو تجميع لكل ما نشر عن الفيلمين الصامت والناطق فى الصحافة المصرية.

كان هيكل يرأس تحرير جريدة «السياسة» اليومية وهي جريدة حز
الأحرار الدستورية منذ صدورها في ٣٠ / ١٠ / ١٩٢٢، وفي ١٣ /
١٩٢٦ صدر العدد الأول من «السياسة الأسبوعية»، وكانت أول جري
ثقافية أسبوعية (١٦ صفحة من قطع الجريدة العادي ثم في قد
التابلويد ابتداء من العدد ٣٥ في نفس العام). كانت الصحف الثقافية
التي صدرت قبل «السياسة الأسبوعية»، كما يذكر محمد سيد محمد
كتابه قليلة العدد ومحدودة الانتشار، وكلها ما بين شهرية أو نص
شهرية، وأهمها «روضة المدارس» التي صدرت عام ١٨٧٠ وتوا
رئاسة تحريرها رفاعة رافع الطهطاوي حتى وفاته عام ١٨٧٣
و«المقتطف» (١٨٧٨ - ١٩٥٢) التي أصدرها يعقوب صروف ف
بيروت ثم انتقل بها إلى القاهرة بعد عامين، و«الهلال» التي أصدر
جورجي زيدان عام ١٨٩٢ ولا تزال تصدر حتى الآن.

أدى صدور «السياسة الأسبوعية» إلى صدور «البلاغ الأسبوعي» ف
نفس العام، ثم مجلة الرسالة، عام ١٩٣٣، و«الثقافة» عام ١٩٣٩، وه
أهم مجلتين أسبوعيتين ثقافتين في النصف الأول من القرن العشرين
وبينما توقف «البلاغ الأسبوعي» بعد العدد ١٥٩ عام ١٩٣٠، استمر
«السياسة الأسبوعية» في الصدور حتى العدد ٦٢٤ الصادر في ٢٨ / ٥ /
١٩٤٩. ويقسم محمد سيد محمد تاريخ الجريدة إلى أربعة أطوار من
العدد الأول إلى العدد ٣٤، ومن العدد ٣٥ إلى عام ١٩٢٦، ومن عام
١٩٣٧ إلى عام ١٩٤٢، ومن عام ١٩٤٢ إلى عام ١٩٤٩. ويتضمن

المجلد الأول من الجريدة الذى أصدرته دار الكتب أعداد الطور الأول
كاملة من ١ إلى ٣٤.

تحسم بيبليوجرافيا السكوت وچونز الخلاف حول تاريخ صدور
الطبعة الأولى من «زينب» بين عامى ١٩١٣ و ١٩١٤، وذلك بذكر
تاريخ أول مقال نشر عن الراوية فى جريدة «الجريدة» فى ١٨ / ٩ /
١٩١٣ لصاحبه زكى كوهين وعنوانه «زينب رواية جديدة». وتشير
البيبليوجرافيا إلى اهتمام هيكل بفن التمثيل والدراما منذ عام ١٩٢١
(مقاله فى جريدة «الأهرام» يوم ١٩٢١/١/٦ عن كتاب طه حسين
صحف مختارة من الشعر التمثيلى عند اليونان، ومقاله فى «السياسة»،
عن عروض الأوبرا المنشورين تحت عنوان «فى دار الأوبرا الملكية»،
يومى ١٩٢٥/٤/١ و ١٩٢٥/١٢/١١).

ولذلك لم يكن من الغريب أن تهتم «السياسة الأسبوعية» بالمرح
والسينما إلى جانب الفنون والآداب الأخرى.

يقول الدكتور محمود فهمى حجازى رئيس دار الكتب - الأسبق - فى
تقديم المجلد الأول من «السياسة الأسبوعية»، أنها «أهم الدوريات الثقافية
العربية فى مصر، وأهم مصدر لدراسة حياتنا الثقافية فى الربع الثانى
من القرن العشرين». وقراءة المجلد الأول من الجريدة (٥٤٤ صفحة)
تكشف أن هيكل كان أول مثقف عربى كبير يهتم بالسينما اهتماماً
جدياً، أى يعتبرها من الفنون مثل المسرح والرسم والنحت والموسيقى
فى وقت كان أغلب المثقفين الكبار يعتبرون السينما أقرب إلى اللهو، أو

مثل الألعاب السحرية فى أفضل الأحوال . كما تكشف قراءة المجلد ع العلاقة التى بدأت بين هيكى ومحمد كريم أثناء دراسته السينما فى برلين عام ١٩٢٦ ، والتى جعلته يختار «زينب» لتكون قصة أول فى تمثيلى طويل من إخراجہ بعد عودته إلى القاهرة .

لم تنشر «السياسة الأسبوعية» فى أعدادها الـ ٣٤ الأولى الكثير من المقالات عن السينما، ولكن القليل الذى نشرته يثبت ذلك التعامى الجدى مع السينما . تحت عنوان «فى عالم السينما» بدأت الجريدة النشر عن السينما ابتداءً من العدد الثانى، ولكن هذا الباب عن أخبار السينما لا ينشر غير ثلاث مرات، واقتصر على أخبار السينما الأمريكية المعروفير فى ذلك الوقت . وهناك ثلاث مقالات عن السينما فى العالم: الأول فى العدد الثامن عشر عن «الأفلام المتكلمة» لمحمد حسن عامر، والثانى عن «أمراء الهند والسينما» فى العدد التاسع والعشرين، والثالث عن رودولف فالينتينو فى العدد الثالث والثلاثين، وكانت وفاة نجم السينما الأمريكية الصامته المفاجئة من أحداث العشرينات، ونشرت الجريدة تفاصيل الخبر عقب وفاته فى العدد السادس والعشرين .

يقول محمد حسن عامر فى مقاله «من عجائب الاختراعات الحديثة ظهور الأفلام المتكلمة فى عالم الصور المتحركة (السينما توجرافات) حيث لا نرى فقط ما يحدث بل نسمع كل ما يدور بين الممثلين من محاورات ونغمات إلى آخره . ولقد أدرك المخترعون قيمة ذلك من زمن بعيد فجدوا وأجهدوا عقولهم فى عمل فونوغراف يتمشى مع

الشريط فيتكلم عندما يأتي دوره، ولكن مع ما استعمل في صنعه من مهارة وحذق لم يأت بالنتيجة المطلوبة. ومع تطور الزمن وتقدم العلوم وظهور الاختراعات الحديثة تمكن الدكتور لى دى فورست الأمريكى من معالجة الموضوع من باب آخر، فقد نجح فى أخذ الكلام والصور على شريط واحد، وقد نجحت تجاربه وكانت نتيجتها ما يسمونه الأفلام المتكلمة.

وبعد أن يشرح عامر الاختراع ببساطة وعمق تدل على أنه من المهتمين بالعلوم والاختراعات يقول: «وقد عرض هذا فى معرض ومبلى، وكان من حسن حظى أن رأيته، فيا له من اختراع عجيب سيحدث انقلاباً كبيراً فى دور السينما، وستكون مشاهدة الروايات أوقع بكثير مما هى عليه الآن. كذلك سيكون له أثر فى أشياء أخرى، ولا يمضى عليه وقت طويل حتى يعم». أما مقال «أمراء الهند والسينما» فقد جاء فيه «أن ستة من أمراء الهند قد اتفقوا فيما بينهم على تنفيذ مشروع يقضى على تسلط الفيلم الأمريكى على دور السينما فى الهند، وإبدال ذلك بفتح سوق لترويج صناعة الفيلم البريطانية، وقد اكتبوا لذلك بمبلغ مليون جنيه. ويقضى المشروع بإنشاء عدة دور كبرى للسينما فى أنحاء الهند حيث تعرض فيها الأشرطة البريطانية فقط».

ومن دون توقيع نشرت ثلاث مقالات أغلب الظن أنها لرئيس التحرير محمد حسين هيكل، الأول فى العدد الخامس تحت عنوان «حول المسارح والثانى والثالث فى العدد الثانى والعشرين تحت عنوان «حول تعليم السينما فى مصر»، وهى فى السينما خطر على نشوء

النظام العمرانى، . يقول المحرر فى المقال الأول «أطلعت فى صدر العدد الأخير من مجلة «المسرح» على حديث خطير جرى لحضرة رئيس تحريرها مع أحد رؤساء الوزارات السابقين عن التمثيل فى مصر قال فيه «لابد من الإكثار والإسراع فى إرسال بعثات من الممثلين وخصوصاً من السيدات لتعلم أصول الفن فى الخارج وبعد ذلك يستطيعون أن يقتبسوا مما تعلموه فنأى صبغونه بالصبغة المحلية، وإذ ذاك فقط يكون لنا مسرح محلى راق» . وليس من شك فى صواب هذا الرأى فإن أوربا وأمريكا هى البلاد التى يستطيع الإنسان أن يدرس فيها الفن الصحيح، وأن يشهد فيها بداعة الفن وجماله ورقيه» .

ويدافع المحرر عن فرقة رمسيس الذى كان يوسف وهبى قد أنشأها عام ١٩٢٣ ، ويقول «مهما قال القائلون عن مواضع النقص فى مسرح رمسيس وأخطاء القائمين بأمره، فلاشك أن هناك ظاهرة لا سبيل إلى إنكارها، وهى بعد ظاهرة حسنة، ذلك أن جهوداً تبذل للسمو بهذا المسرح إلى مستوى المسارح الأجنبية، وفكرة تتبع خطوات الغرب أظهر فى هذا المسرح منها فى غيره، وذلك ما نغبط له ونؤيده» .

وهو حول التعليم بالسينما فى مصر، يذكر المحرر أن وزارة المعارف اعتمدت ستة آلاف جنيه فى منتصف عام ١٩٢٥ لإدخال السينما فى المدارس، وإنه حتى الآن لم تدخل السينما إلا فى ثلاث أو أربع مدارس . ويهاجم المحرر المشروع لأنه يقوم على استيراد أفلام أجنبية تعليمية، ويطالب بإنتاج أفلام مصرية حتى تعبر عن وجهة النظر المصرية فى مختلف الموضوعات . وفى نفس العدد الثانى والعشرين

يقول المحرر فى مقال «هل فى السينما خطر على نشوء النظام العمرانى، أن بعض الكتاب الأوروبين، وفى مقدمتهم نفر من الكتاب الإنجليز يذهبون إلى أن انتشار السينما، وتخلله جميع ميادين الحياة خطر يجب ملافاته. وهو إنذار غريب إذا تذكرنا أن صحافة أوروبا وأمريكا كانت حتى عهد قريب تذيب محاسن السينما وتترنم بمديحه حتى أجمعت كلها على وجوب إدخاله مناهج التعليم وتعميمه فى جميع معاهد العلم،.

وبعد أن يتعرض المحرر لتفاصيل الحملة التى تقوم على أن السينما تصرف الشباب عن القراءة، بل تؤثر على سلوكهم مما جعل ألمانيا تصدر قانون منع الصبية من مشاهدة الأفلام، وجعل الكثير من الدول تفرض الرقابة على الأفلام، يقول أن المسألة هى نجاح الأفلام الأمريكية فى أوروبا، وأن المقصود بالحملة «محاربة ضرب من ضروب التجارة الأمريكية»، وأن «الحملة على السينما لم تكن ممكنة لولا انتصار الصناعة الأمريكية على الصناعة الأوروبية».

وفى «السياسة الأسبوعية» ينشر محمد كريم سلسلة من المقالات ابتداء من العدد الرابع تحت عنوان «كيف تكون ممثل سينما: بحث فنى لهواة التمثيل السينما توغرافى»، وسلسلة أخرى تحت عنوان «تفوق الفيلم الأمريكى وأسبابه» ابتداء من العدد الرابع والعشرين. فى سلسلة مقالاته الأولى يكتب كريم إلى جانب توقيعه برلين. وفى السلسلة الثانية لا يكتب برلين، مما يعنى أنه عاد إلى القاهرة. وقد نشرت الحلقة الأولى من هذه السلسلة الثانية فى ٢١ / ٨ / ١٩٢٦. ومن الواضح أنها تعليق

على المقال الذى سبق الإشارة إليه عن الفيلم الأمريكى فى أوروبا،
والذى نشر فى العدد الثانى والعشرين، أى قبل عشرين.

فى هاتين السلسلتين من المقالات تعبير كامل عن وجهة نظر محمد
كريم الشاب فى فن السينما، وتصوره لكيفية تطوير هذا الفن فى مصر،
وذكرياته عن عمله كممثل فى فيلمين من أفلام العقد الثانى من القرن
العشرين، ويتضح فى السلسلة الأولى مدى حبه للتمثيل، وأن هذا الحب
هو الذى قاده إلى الإخراج.

يقول كريم فى مقالاته عن التمثيل «الاختلاف بين ممثل السينما
وممثل المسرح كالاختلاف بين القطب الشمالى والقطب الجنوبى»،
«أكبر موهبة يمتاز بها ممثل المسرح هى الصوت»، وهذه الموهبة لا
لزوم لها البتة لممثل السينما، ولكنه يستعويض عنها بقوة التعبيرات
الوجهية، (الحديث عن السينما الصامتة بالطبع). ويوجه حديثه إلى
الممثل قائلاً «اجعل تمثيلك أمر طبيعى لا تكلف فيه كأنه صادر منك
رأساً، ولا تأت أى حركة إلا بعد أن تكون قد مرت على المخ أولاً. أن
التمثيل السينما توغرافى فى ١٩٢٢ - ١٩٢٦ أصبح غيره فى ١٩١٧
١٩٢١ فهو الآن طبيعى لا مغالاة فيه».

ويقول «يجب على الممثلة أن تكون ببيضاء اللون»، ويلزم أن يعلم
الممثل كل صغيرة وكبيرة عن حرفة السينما وصناعة الفيلم وكل ما له
ارتباط بمهنته. واشتراط بياض اللون يعكس للوهلة الأولى نزعة
عنصرية واضحة ربما ترتبط بدراسته فى ألمانيا وقت بدء صعود
الحركة النازية، ولكن ربما لا يقصد محمد كريم من ذلك غير أسباب

فنية تتعلق بمفهوم للتصوير بالأبيض والأسود. وما يرجح ذلك قوله أن الممثل إذا فقد أحد أسنانه لا يجب أن يكون البديل من الذهب لأنه يظهر في السينما باللون الأسود.

وفي المقال الثاني يسرد كريم ذكرياته عن العمل كممثل فيقول «في عام ١٩١٨ عندما ظهرت لأول مرة في الشركة الإيطالية التي تألفت في الإسكندرية في رواية «شرف البدوي» عرض على مساعد المدير أن أمثل دور عسكري، فرفضت آنفة واستكباراً أن أمثل هذا الدور البسيط (مع أني كنت أجهل الإيطالية والفرنسية وكان عمري نحو ١٧ - ١٨ سنة وكانوا يترجمون لي ما يبدو على من الملاحظات الفنية)، فلما رفضت لبس ملابس عسكري ذهبوا بي إلى المدير العام، وكان يتقن اللغة العربية، فسألني لم لا أمثل دور عسكري، فأجبتة والغيط بادياً على وجهي (أنا دور عسكري)، فقام الرجل من كرسيه، واقترب مني ضاحكاً، وقال (لا، بلاش عسكري.. إحنا راح نخليك أو نباشي)، ونادى العاملة فوضعت شريطاً على البذلة العسكرية البيضاء، فضحكت وخجلت من لطف الرجل ومثلت الدور. استمر هذا الحال معي في أوروبا، فكنت في روما أرفض تمثيل الأدوار البسيطة، وكان المدير لا يهتم بذلك بل لا يكثرث لأنه يوجد غيري آلاف، وأخيراً رجعت لصوابي وأيقنت أن التمثيل في السينما يستلزم أن يمثل المبتدئ كما يقولون من آخر السلم درجة درجة».

وفي المقال الثالث، والذي نشر تحت رقم ٤ رغم عدم وجود مقال ثالث، يسرد كريم بعض من ذكريات التمثيل في العقد الثاني أيضاً من

خلال المزج بين تجاريه وبين نصائحه، ويقول «ليس اختلاف اللغات مانع من تفاهم الممثلين أثناء التمثيل، فقد حصل عند تمثيل رواية «الأزهار المميّنة» في الشركة الإيطالية بالأسكندرية عام ١٩١٧ أن مشهداً من المشاهد كان يحتوى على ثلاثة ممثلين مصري وفرنسي وإيطالي، وكان كل واحد يتكلم بلهجته مع أن الآخرين لا يفهموها، والمهم في ذلك هو إظهار الشعور على العيون والوجه». ومرة أخرى نلاحظ أن الحديث عن السينما الصامتة. وفي المقال الأخير (الخامس والصحيح الرابع) يدعو كريم إلى تكوين شركة سينمائية مصرية من كبار الأثرياء، ويرى أن هذه الشركة أفضل من الشركة التي أسسها بنك مصر في عام ١٩٢٥.

يقول كريم «كيف يحقق هواة التمثيل السينما توغرافى في مصر أمانيتهم، ويظهرون لنا نبوغهم ومواهبهم. العلاج هو تأليف شركة للسينما في مصر. المال موجود وسيخرج من أيدي الأغنياء إذا عرفتكم كيف تقنعونهم بأن أموالهم لن تذهب سدى، بل أنها ستستغل وتأتى لهم بأرباح. ليس بكثير على أغنيائها أن يجمعوا مبلغ ٥٠ ألف جنيه تتألف به الشركة». ثم يقول «سمعنا أنه تألف في العام الماضى شركة لترقية التمثيل والسينما في مصر، وكان أكبر مساهم فيها بنك مصر، ولكن أسمح لنفسى أن أقول أنها جنين ستمخض عنه الفنون الجميلة بعد حين من الدهر».

تأسس بنك مصر عام ١٩٢٠، وأسس شركة مصر للتمثيل والسينما عام ١٩٢٥، وأعلن طلعت حرب مؤسس البنك أن الشركة سوف تبدأ

بإنتاج الأفلام القصيرة، ثم الأفلام الطويلة بعد ذلك. وقد أنتجت الشركة بالفعل العديد من الأفلام القصيرة، وعمل بها محمد كريم، وأخرج أول أفلامه القصيرة «حدائق الحيوان» عام ١٩٢٧، ثم أسست الشركة ستوديو مصر، وتم افتتاحه عام ١٩٣٥، وأنتجت أول أفلامها الطويلة عام ١٩٣٦. أدرك محمد كريم إذن عام ١٩٢٦ أن شركة بنك مصر لن تحقق أمانيه في إنتاج أول أفلامه الطويلة، وبالفعل كان عليه أن ينتظر هذه الشركة عشر سنوات كاملة، ولكنه لم ينتظر، وأخرج «زينب» عام ١٩٣٠ من إنتاج يوسف وهبي.

طه حسين

فى الذكرى المئوية لميلاده، فى أكتوبر ١٩٨٩، وقبل أيام من ذكرى وفاته السادسة عشرة، شاهدت فى سينما ميامى فى وسط القاهرة فيلم «قلب الليل» إخراج عاطف الطيب عن رواية نجيب محفوظ، وفى مشهد أضيف إلى الرواية لصالون أدبى فى العقد الرابع قالت صاحبة الصالون لزوجها وهى تستقبل أحد ضيوفها أنه الدكتور طه حسين، عندئذ صفق جمهور السينما بحرارة لأول وآخر مرة طوال مدة عرض الفيلم.

كان تصفيق الجمهور مفاجأة لى على الأقل. إذ اعتاد جمهور السينما فى مصر أن يصفق لظهور صورة جمال عبد الناصر فقط، حتى فى أكثر الأفلام التى تهاجم عبد الناصر شططاً.

وبعد تفكير قليل أدركت أن تصفيق الجمهور طبيعى تماماً. صحيح أن أغلب هذا الجمهور لم يقرأ طه حسين، كما أن أغلبه لم يعاصر جمال عبد الناصر، ولكن التصفيق هنا للرمز الوطنى، فطه حسين فى وجدان الشعب ليس مجرد كاتب، وإنما هو الرجل الشجاع الذى انتصر على عجزه، وقاوم عجز المجتمع ودفعه إلى القوة دفعاً بالعلم والتعليم.

أليس هو طه حسين الذى قدم العدد الأول من سلسلة أقرأ عام ١٩٤٣ قائلاً «هذه السلسلة جهد من الجهود التى تبذل فى سبيل نشر الثقافة وترقية الشعب وإزالة الفروق بين الطبقات». وأليس هو الذى قال فى مستقبل الثقافة فى مصر «الديمقراطية لا تتفق مع الجهل إلا أن تقو على الكذب والخداع، والحياة النيابية لا تتفق مع الجهل إلا أن تكور عبثاً وتضليلاً»، وقال فى نفس الكتاب «وأنه لمن المضحك حقاً أن يقال أن الشعب مصدر السلطات، وأن يظن أن هذا الكلام يدل على شئ فى بلد كثرته جاهلة غافلة، وقلته ذكية مثقفة». أليس هو القائل فى «أحلام شهرزاد» عام ١٩٤٣ فى سخرية مريضة «وأكاد أعتقد أن الشعوب إنه خلقت ليرهبها الملوك والزعماء بالحرب والسلام جميعاً». لم لا يصفو الشعب إذن فى سينما ميامى لمن دافع عن حقوقه طوال حياته.

وقد جسدت السينما شخصية طه حسين قبل ذلك فى فيلم «قاهر الظلام» إخراج عاطف سالم عام ١٩٧٩، كما سجلت صوته فى مطلع وخاتمة فيلم «دعاء الكروان» إخراج هنرى بركات عام ١٩٥٩. أما فى التلفزيون فهناك تسجيل لندوة عقدت فى منزله، كما أن هناك مسلسل تليفزيونى عن «الأيام» إخراج يحيى العلمى. أما عن أعمال طه حسين فى السينما فقد تم إنتاج ثلاثة أفلام مصرية أولها «ظهور الإسلام» إخراج إبراهيم عز الدين عن «الوعد الحق» عام ١٩٥١، وثانيها «دعاء الكروان» إخراج هنرى بركات عام ١٩٥٩، وثالثها «الحب الضائع» إخراج هنرى بركات عام ١٩٧٠. وفى التلفزيون أخرج يحيى العلمى مسلسل «أديب».

ولعل علاقة طه حسين بالسينما تقدم أكثر من أى شئ آخر الدليل عن مدى انتصاره على عجزه . فرغم أن السينما فن بصرى - سمعى ، نجد أن علاقته بها لا تقتصر على إعداد الأفلام عن كتبه ، أو عن حياته . فقد كتب للسينما حوار «ظهور الإسلام» ، وكتب عن السينما فى «الكاتب المصرى» فى نوفمبر عام ١٩٤٧ تحت عنوان «جان بول سارتر والسينما مقالاً ثورياً رائداً ربما يكون أهم ما كتب عن السينما بالعربية حتى ذلك الوقت على الأقل» ، فى زمن كان فيه غيره من كبار أدباء العربية ينظرون إلى السينما بتعالٍ واحتقار كبيرين ، كما كان ينظر إليها أغلب أدباء العالم عند اختراعها فى أواخر القرن الحالى .

لعل أول إشارة إلى السينما فى كتابات طه حسين جاءت فى «مستقبل الثقافة فى مصر» عام ١٩٣٨ . ففى هذا الكتاب تحدث عن الأدوات الحديثة فقال : «هذه الأدوات الحديثة التى استكشفتها العلم ، وابتكرتها الحضارة واتخذتها وسيلة إلى الإذاعة والتغلغل فى طبقات الناس إلى أبعد حد ممكن هى الصحافة والسينما والراديو . وقد عبر فى الكتاب عن إيمانه بنفع هو الوسائل ، وأنه ينتظر منها «الخير كل الخير» ، فهى عنده ليست «أدوات للإذاعة فحسب» ، ولكنها أدوات لتثقيف الشعب وتهذيبه وتصفية ذوقه وتنقية طبعه ، وتحقيق الصلة بين طبقاته ، وتحقيق الصلة بينه وبين غيره من الشعوب . وهى «ليست مكملة للتعليم الشعبى» ، فحسب ، وإنما «قد تكون أشمل نفعاً وأبعد أثراً من هذا التعليم ، ولكن بشرط أن تحقق هذه الأغراض وإلا تصرف عنها إلى أغراض أخرى ليست من الخير فى شئ» .

ويقول طه حسين فى كتابه الرائد، والذى نشر بعد ثلاث سنوات من افتتاح ستنديو مصر عام ١٩٣٥، «الأدباء والفلاسفة يشفقون من هذه الأدوات الثلاث على العقل والثقافة أشد الإشفاق»، ولكن «ظروف مصر مخالفة لظروف الحياة فى أوربا، فالشعوب الأوربية قادرة كلها على القراءة، لأنها أخذت بالتعليم منذ عهد بعيد. ومن المحقق أن الصحافة والسينما والراديو خليفة أن تصرف الناس عن القراءة الهادئة المطمئنة، وأن تنافس الكتاب منافسة خطيرة على العقل والثقافة. ولكن كثرة المصريين لا تقرأ فلا أقل من أن تتلى عليها الصحف التى تعلمها وتهذبها بلغتها السهلة وعباراتها العربية، وأساليبها اليسيرة، ولا أقل من أن تبلغ السينما والراديو عقولها وقلوبها وأذواقها بما يعرضان عليها ويحملان إليها من المشاهد والأخبار، ومن ألوان العلم والأدب والفن الميسرة المقربة إلى طاقتهم. وإلى أن تتعلم هذه الكثرة المصرية وأن تصبح هذه الأدوات خطراً على القراءة الهادئة المطمئنة، نستطيع أن نعتد على هذه الأدوات نفسها على أنها وسائل أساسية فى تثقيف الشعب وتهذيبه وإرشاده إلى الخير فى سيرته، وإلى الصواب فى رأيه».

ويحسم طه حسين عام ١٩٣٨، قضية الرقابة التى لازلنا نعانى منها حتى اليوم، فى نهاية القرن العشرين، عندما يوافق على «الحد من حرية هذه الأدوات بعض الشيء»، ولكن ليس عن طريق «إدارة الأمن العام وإدارة المطبوعات»، وإنما عن طريق تنظيم «هيئات من المثقفين تشرف من بعيد على حياة هذه الأدوات الثلاث، وواضح أن هذه الهيئات لن تكون غريبة عن هذه الأدوات».

فنقابة الصحافة هي التي «ستشرف على حياة الصحافة وهي التي ستردها إلى القصد إن جارت عنه، وإلى الخير أن تنكبت طريقه. وقل مثل ذلك في لجنة الراديو، أو في فن السينما، فإن أوروبا نفسها على حريتها تشكو من خطره على الذوق والخلق، فأحرى بنا أن نحتاط منه للذوق والخلق، فأحرى بنا أن نحتاط منه للذوق والخلق، وأن نراقبه مراقبة دقيقة، وألا نبيح عرضه إلا إذا وجدنا منه الخير وأمنا شره على أقل تقدير، والمهم أن يكون أمر ذلك إلى هيئة مثقفة ترتفع على التحكم والجور وتتنزه عن الرجعية والجمود».

وفي مقالة عن «جان بول سارتر والسينما» في عدد نوفمبر عام ١٩٤٧ من مجلة الكاتب المصري كتب طه حسين «استعرض جان بول سارتر وسائل الاتصال بين الأديب المنتج والجمهور المستهلك، فلاحظ كما يلاحظ غيره من الناس أن العصر الحديث قد ابتكر لهذا الاتصال وسائل لم تكن معروفة من قبل، وأن هذه الوسائل قد طغت وأسرفت في الطغيان على الوسائل القديمة. فالصحف والمجلات أكثر اتصالاً بالجماعات وتغلغلاً بين طبقاتها من الكتب. والراديو أكثر اتصالاً بالجماعات وتغلغلاً بين طبقاتها من الصحف والمجلات فضلاً عن الكتب. والسينما أشد استهواء للجماعات على اختلاف طبقاتها من التمثيل».

ويستطرد العميد «وإذن فما ينبغي للأديب الذي يقدر الحياة الاجتماعية ويشارك فيها وفي احتمال تبعاتها أن يهمل هذه الوسائل المستحدثة، ويفرغ لاستخدام الوسائل القديمة التي لم تفقد قيمتها

وخطرها، ولا ينتظر أن تفقد قيمتها وخطرها، ولكنها لا تستطيع أن
تظفر من الشيوع والشمول والتغلغل في الطبقات المختلفة المتفاوتة بمثل
ما تظفر به الوسائل المستحدثة. فستؤلف الكتب، وسيقرأها القراء
وستنشأ مسرحيات وسيشهدها النظارة، ولكن الصحف والراديو والسينما
ستكون أكثر انتشاراً وأشد اتصالاً بالجماعات وأعظم تغلغلاً في طبقاتها
من الكتب والمسرحيات.

ويقارن طه حسين بين أدوات الاتصال، ويحدد بدقة ما تنفرد به
السينما عن غيرها من هذه الأدوات بقوله «حاول جان بول سارتر أن
يتخذ هذه الوسيلة (السينما) ليتصل بالجماعات الضخمة المتباينة في
البلاد المختلفة المتناثية في وقت واحد. وواضح جداً أن الكتاب
والصحيفة والمجلة لا تقرأها الجماهير مجتمعة، وإنما يخلو فيها القارئ
إلى نفسه، وإلى الأديب الذي يقرأ كتابه أو مقالة في الصحيفة أو فصلة
في المجلة. وواضح كذلك أن المسرحية لا تعرض في غير ملعب واحد
في المدينة الواحدة، والذين يمثلون المسرحية أو ينشئون أدوارها، كما
يقول أصحاب التمثيل، مضطرون إذا نجحت المسرحية أن ينفقوا في
تمثيلها الأشهر، ليشهدها أكبر عدد ممكن من النظارة، وأن يتنقلوا بها
بعد ذلك في كثير من المدن، بل في كثير من البلاد، ليظهروا عليها
أضخم عدد ممكن من الناس، وفي ذلك الجهد والمشقة والعسر ما فيه،
ثم هو بعد ذلك لا يبلغ من إذاعة المسرحية ما يريد صاحبها، وما يريد
ممثلوها، وما يريد الناس أنفسهم. أما السينما فهو يملك من وسائل
التيسير ما لا تملكه الكتب ولا الصحف ولا الراديو ولا التمثيل.

فالقصة الواحدة إذا أعدت للعرض تستطيع بعد إعدادها أن تغزو الأرض كلها فى وقت واحد، وأن تشهدا جماعات النظارة فى جميع أقطار الأرض فى غير مشقة يحتملها الكاتب أو المخرج أو الممثل، شأنها فى ذلك شأن الكتاب المطبوع، ولكنها تتحدث إلى الجماعات حين يتحدث الكاتب إلى الفرد. ثم هى تتحدث إلى الجماعات من طريق العين ومن طريق الأذن حين يتحدث الكتاب من طريق العين وحدها أو من طريق الأذن وحدها ثم هى تستعين على الحديث من طريق العين والأذن بأشياء لا يستطيع الكاتب أن يستعين بها لأنه لا يستطيع أن يحققها. ففيها الحركة، وفيها اختلاف المناظر، وفيها ما تمازبه المناظر من الروعة والقدرة على التأثير المباشر عن طريق الأشياء نفسها، لا من طريق الألفاظ التى تدل عليها بالرمز الذى يخطئ حيناً ويصيب حيناً آخر. وقد تصحبها الموسيقى فتستأثر بملكات النظارة كلها.

وعن علاقة الأديب بالسينما قال طه حسين «الأديب الذى لا يرى الأدب ترفاً ولا فكاهة ولا تلهيه، وإنما يراه جداً من الجد، يراه مشاركة فى الحياة ونهوضاً بأعبائها واحتمالاً لتبعاتها، لا ينبغي له أن يهمل السينما». وقال «الأديب بين إثنين: إما أن يغزو هذه الوسائل ويتخذها أدوات لإذاعة الأدب ومما يحلم إلى النفوس من خير ورشد وإصلاح وإما أن يهمل هذه الوسائل فيقضى على أدبه بالتزام الحدود التى لا يتجاوزها الكتاب، ويعرض نفوس الجماعات لشر عظيم تحمله إليها الصحف والراديو والسينما التى ستكون أداة لقوم ليس لهم حظ من أدب ولا من فلسفة ولا من فن ولا من فقه بالحياة ومشكلاتها، وإنما همهم

كله أن يلهو الجماعات بما يذيعون فيها من سخف رخيص، وأن يستنزلوا الجماعات بما ينشرون فيها من دعوة إلى أشياء لعلها لا تلاء ذوقاً ولا منفعة ولا رقياً ولا ميلاً إلى الإصلاح.

ويؤكد طه حسين في مقاله التاريخي على التزام السينما عندما يقول: «إذن فيجب أن يلتزم السينما كما يلتزم الأدب، أي يجب أن يعرض السينما على النظارة حياتهم، وما يملؤها من المشكلات، وما يمكن أن يواجهوها به هذه المشكلات من حزم وعزم، ومن رفق وأناة، ومن صبر واحتمال، ومن حيلة وتصرف، وما يمكن أن يجدوا لهذه المشكلات من حلول تريحهم منها ليستقبلوا غيرها فحياة الناس لم تخل ولا يمكن أن تخلو من المشكلات».

ويكتمل موقف طه حسين من السينما عندما نعرف، أنه خصص باباً شهرياً للسينما في مجلة «الكاتب المصري» التي كان يرأس تحريرها، وصدرت عام ١٩٤٦.

كان من المذهل أن تتناول السينما المصرية حياة طه حسين من خلال كتاب «قاهر الظلام» لصاحبه كمال الملاخ، بينما طه حسين هو صاحب أول وأهم وأشهر سيرة ذاتية في كتابه «الأيام» الذي نشر مسلسلاً في «الهلال» عام ١٩٢٦، وطبع في كتاب لأول مره عام ١٩٢٩. وقد جاء الفيلم غاية في السذاجة والركاكة رغم وجود أسماء سبعة كتاب اشتركوا وأشرفوا على السيناريو من بينهم توفيق الحكيم ونجيب محفوظ. وذلك بسبب الخضوع لمقاييس ومعالجات وتصورات السينما التجارية السائدة للحياة والعالم، وبسبب سذاجة وركاكة الكتاب الأصلي الذي أعد عنه الفيلم.

لقد اشترت وزارة الثقافة فى الستينيات حقوق إعداد «الأيام» فى فيلم سينمائى بواسطة القطاع العام السينمائى. ولكن لم يوجد بين مديرى هذا القطاع المتعاقبين من جرؤ على إنتاج فيلم «الأيام» حتى توقف القطاع العام عن الإنتاج تماماً عام ١٩٧١. وكان التليفزيون المصرى أكثر شجاعة عندما أنتج المسلسل الذى أخرجه يحيى العلمى عن سيرة الكاتب الذاتية، وهو من أفضل مسلسلات التليفزيون.

تقول الدكتورة سهير القلماوى فى كتابها «ذكرى طه حسين» عام ١٩٧٤ أن الشخصيات عند طه حسين «نماذج وليست أفراداً بعينهم وإن سماهم بل إنه فى الأغلب الأعم لا يسميهم». وتتساءل الدكتورة سهير «ما سبب هذه الظاهرة؟. هل هو إحساسه بأنه إنما يحدث عن نماذج أو شخصيات تصل فى صفاتها إلى العمومية والشمول بحيث تصبح نماذج أكثر منها شخصيات؟ أم أن ملكة طه حسين القصصية، وهى ملكة تميل إلى التأثر بالكلاسيكية الغربية، والحدوة الشعبية، قد استراحت لهذه الطريقة فى تناول الشخصيات».

وتجيب الدكتورة سهير «لقد نقل طه حسين إلى القارئ العربى من تراث الغرب القصصى بالذات (مسرحة ورواية) الكثير كماً، والمساوئ نوعاً، ولكن أكثره كان كلاسيكياً، والمعاصر منه مثل آثار أندريه جيد يميل إلى الكلاسيكية، وقل أن نجد أمثال «سيليونى» الإيطالى الواقعى ينالون شيئاً من عنايته. كل هذا، إلى إعجابه بالقصص الشعبى الذى يعامل للشخصية معاملة النموذج دائماً، قد ساعد على أن يكلف طه حسين برسم الانموذج فى شخصياته، حتى بطله «دعاء الكروان» وبطله

«الحب الضائع، والمفروض أنهما شخصيتان متفردتان نجدهما يفلتان نوعاً ما من النمطية والنموذجية لتقعا في بؤرة التأثير ببطلات القصص الفرنسية، لأنهما تتيحان له مواقف كلاسية في الواقع هي مواقف الصراع بين العاطفة والواجب. ولعل هذا ما يعال أن المنتجين السينمائيين قد عجزوا عن تحويل قصص طه حسين إلى سينما إلا في هذين العملين، أو في التاريخ الإسلامى، وهذا له جاذبية أخرى خاصة به لا تستمد من فنية الرواية».

حديث الدكتورة سهير القلماوى عن سينما طه حسين، وهو الحديث الوحيد من نوعه فى كل الكتب التى صدرت عن طه حسين، ورغم كثرتها وتتنوعها، حديث صحيح تماماً، ولكن قلة عدد الأفلام المأخوذة عن أعماله ترجع أساساً إلى صعوبة هذه الأعمال من ناحية، وغلبة الإنتاج التجارى على الأفلام المصرية من ناحية أخرى. ولست أعنى صعوبة الفهم، ولكن صعوبة هذه الأعمال بالنسبة لغيرها من الأعمال القصصية العربية.

لقد كان طه حسين فناناً حقيقياً، وثائراً حقيقياً فى الإبداع الفنى. ولذلك لم يعتن وهو الناقد الأدبى الكبير بالمقاييس والتصنيفات النقدية. كان صاحب رسالة يريد توصيل رسالته، وتنفيذها فى واقع الحياة، وفى حياته، وليس بعد مماته. اختار طه حسين أن يكون جاليليو، وليس برونو. واختار أن يكتب دون أن يعاب بصنف كتابه: هل هى بحث أم قصة. ولعل ما قاله فى قصته «صالح، التى نشرها فى عدد يناير عام ١٩٤٦ من «الكاتب المصرى» يوضح موقفه هذا. قال «أنا

لا أصنع قصة فأخضعها لأصول الفن ولو كنت أصنع قصة لما التزمت إخضاعها لهذه الأصول لأنى لا أؤمن بها، ولا أذعن لها، ولا أعترف بأن للنقاد مهما يكونوا أن يرسموا لى القواعد والقوانين مهما تكن. ولا أقبل من القارئ، مهما ترتفع منزلته، أن يدخل بينى وبنى ما أحب أن أسوق من حديث وإنما هو كلام يخطر لى فأمليه ثم أذيعه، فمن شاء أن يقرأه فليقرأه ومن ضاق بقراءته فلينصرف عنه.

أين هذا الحديث الثورى على الصعيد الفنى والجمالى، وعلى صعيد العلاقة مع المتلقى، من حديث السينمائى المصرى الذى يرتعد من رفض الجمهور، ويحسب حساب كل صحفى مهما صغر شأنه، ويهتم بالمهرجانات والجوائز مهما تدنت قيمة هذه المهرجانات والجوائز.

لقد كان درس إبراهيم عز الدين قاسياً وعنيفاً. فهذا الشاب الذى درس السينما فى جامعة كاليفورنيا، وهو شقيق محمد صلاح الدين وزير الخارجية الأسبق، تحمس لإنتاج وإخراج «الوعد الحق» للتعبير عن حياة العرب فى الجاهلية، وفترة صدر الإسلام، وجعل طه حسين بنفسه يكتب حوار الفيلم. والمتأمل لصورة طه حسين وهو يتوجه لمشاهدة الفيلم فى عرض خاص فى ستديو مصر يجد الفرحة تطل من وجهه، ويجده يسير فى ممرات الاستديو وكأنه شاب فى العشرين يطير على الأرض. لكن ورغم نجاح الفيلم المعقول من الناحية التجارية، كان أول وآخر فيلم إخراج إبراهيم عز الدين. فقوانين السوق التجارية لا ترحم، ولا تقبل هذا القدر من الجدية المتمثل فى تحويل كتاب فى التاريخ إلى فيلم سينمائى.

ورغم أن «دعاء الكروان» يعتبر من كلاسيكات السينما المصرية في ذاته، وهو فيلم متكامل إلى حد كبير من الناحية الفنية، على العكس من «الحب الضائع» الذي يخضع للسينما التجارية، ورغم الأداء التمثيلي المتقن والبارع في الفيلمين، إلا أنهما بالمقارنة مع نصوص طه حسين الأصلية يؤكد أن السينما المصرية حتى في أفضل أحوالها (دعاء الكروان) لم تستطع ملاحقة تمرد طه حسين وثورته الفنية والفكرية. فبطل طه حسين الذي تسبب في مصرع «هنادى» في «دعاء الكروان» يتزوج شقيقتها التي جاءت للانتقام منه، بينما يلقي مصرعه في الفيلم كعقاباً أخلاقياً ساذج: وبطلة طه حسين التي تخون صديقتها مع زوجها تترك الزوج في «الحب الضائع»، بينما تلقى مصرعها بدورها في الفيلم تحقيقاً لنفس العقاب.

كلا، لم يسبق طه حسين جيله، ولم يسبق عصره، في أوائل القرن العشرين، وإنما يسبقنا في آخره.

يحيى حقى

صدر عام ١٩٨٨ كتاب لا مثيل له فى المكتبة العربية من قبل، وهو فى السينما، للأديب الكبير يحيى حقى. والكتاب الذى أعده فؤاد دواره هو الجزء الخامس والعشرين من الأعمال الكاملة ليحيى حقى التى تصدرها الهيئة المصرية العامة للكتاب التابعة لوزارة الثقافة فى مصر. ويتضمن جميعاً لكل ما نشر يحيى حقى عن السينما (٤١ مقالة) منذ أوائل الأربعينيات.

يحيى حقى عملاق من عمالقة النقد والقصة والترجمة فى الأدب العربى فى القرن العشرين، مثل العقاد وطه حسين وتوفيق الحكيم، ولا يوجد أديب أو ناقد فى العربية لا يحتل يحيى حقى مكانة خاصة فى عقله ووجدانه. ومثل كل العمالقة تتكامل حياة الكاتب مع أسلوبه فى التعبير بل وأسلوبه فى النشر أيضاً.

اختار يحيى حقى أن يكون فى الظل دائماً مثل المتصوفة وأولياء الله الصالحين يسعى إليهم الناس بمحض إرادتهم، ويبحثون عنهم، ولا يفرضون على الناس أفكارهم من خلال وسائل الإعلام الكبرى. لذلك

نشر يحيى حقى مقالاته عن السينما وغير السينما فى أقل الصحف المصرية انتشاراً مثل «المساء» و«التعاون» وغيرهما.

ولعل كتاب يحيى حقى يكون باكورة سلسلة من الكتب تجمع مقالات عمالقة الأدب العربى عن السينما المتناثرة هنا وهناك مثل الكتب المماثلة المنشورة فى اللغات الأخرى. فمن شأن هذه الكتب إثراء المكتبة السينمائية بوجهات نظر مختلفة عن وجهات نظر المختصين فى السينما، وإلقاء أضواء متميزة عن تاريخ السينما كما عاصروه، من واقع مشاهدتهم وتجاربهم فى السينما، وعلى العلاقة بين السينما والفنون الأخرى، وبين النقد السينمائى والنقد الأدبى.

يقول فؤاد دواره فى تقديم الكتاب «نشأ يحيى حقى فى أسرة تتعشق السينما، لا يكاد يخرج حديثها على مائدة العشاء عن ذكر الأفلام القديمة والحديثة والقادمة، وعن ترديد أسماء الممثلين فى إيطاليا وألمانيا وأمريكا والمقارنة بينهم. وحين اشتد عوده كان ينتظر يوم الخميس بفارغ الصبر، فهو اليوم الوحيد الذى يسمح له فيه بالذهاب إلى السينما.

ويستطرد الناقد الكبير «وقد ظل طوال حياته محافظاً على عشقه للسينما ومتابعة أفلامها ونجومها ومدارسها خلال تجواله فى عواصم أوروبا أثناء عمله بالسلك الدبلوماسى وبعده، وحين تولى مصلحة الفنون أنشأ ندوة الفيلم المختار بسرأى عابدين وتابع مولد جمعية الفيلم واهتم بصفة خاصة بالأفلام التسجيلية أو الثقافية كما يسميها. وهذا الكتاب يضم كتابات هذا العاشق للسينما مؤرخاً ودارساً وناقداً ومتذوقاً، فيلقى الأضواء على الكثير من نجومها المجهولين ويعرف بجهودهم وأهم منجزاتهم بأسلوبه الفنى الممتع».

قيمة فن السينما

يصف يحيى حتى عملية تلقى الفيلم السينمائي فى الظلام وهو أساس هذه العملية وصفاً جميلاً ومعبراً ودقيقاً حين يقول: «آه! هذا النور السخيف، ثقیل الدم، أريد الظلام. ظلام يبدو جماله إذا شقه عمود من الضوء كأنه الروح فى الجسد، آه يا فرحتى، ثم حين يقول «أطبق الظلام وضاعت منى الصالة والعالم كله، ولم يبق فى إلا عينا مسمرتان على الشاشة».

ولكن يحيى حتى فى موضعين من كتابه يرى أن السينما أقل قيمة من الفنون الأخرى، «الرفيعة، على حد تعبيره. وفى الموضع الأول يقول «السينما على جلال قدرها ليس لها مقام الفنون الجميلة العريقة ولا هى من الدعائم الأصلية للثقافة الرفيعة»، وفى الموضع الثانى يكرر «ومع أن السينما ليست من الفنون الرفيعة، باعتبار أن هذا الحكم نهائى وقاطع وكأنه من البدهيات.

ويحيى حتى فى موقفه هذا يعبر عن موقف شائع بين الأدباء والفلاسفة فى الكثير من بلاد العالم، ولكن فى أوائل القرن العشرين، أى بعد اكتشاف السينما بعقد أو أكثر قليلاً من الزمان. وقد تغير هذا الموقف بالتدريج حتى أصبح من مخلفات الماضى قبل إنتصاف القرن. ومن المؤسف حقاً أن يردده الأديب المصرى العربى الكبير فى الستينيات حيث نشر أغلب مقالاته عن السينما، وألا يراجعها فى السبعينيات والثمانينيات.

دروس فى النقد

وفى نقده لبعض الأفلام العربية والأجنبية الروائية يطلق الأديب الكبير بعض الأحكام التى كانت تحتاج إلى مراجعة أيضاً مثل قوله أن فيلم «المستحيل» إخراج حسين كمال عام ١٩٦٥ هو أول فيلم مصرى يبلغ فيه الفن السينمائى المستويات العالمية الرفيعة، ومثل قوله فى ختام المقال تستطيع الآن أن تتنفس الصعداء وتقول أصبح لنا سينما. فهذه بالفعل أحكام من لا يختص بالسينما.

ولكن فى هذا النقد دروس كبيرة. ففى نقده لفيلم «المستحيل» ذاته يقول يحيى حقى «وكان من أثر اشتراك يوسف فرنسيس فى تصميم السيناريو أن غلب الجانب الجمالى على تشكيل الكادرات، وهنا أيضاً أقول أن الإفراط فى التقيد بالجمال وحده يريح العين ويبهج النفس، ولكنه فى الوقت ذاته يخلخل الارتباط بالواقع ودفنه وعبله، وكل كاتب يعلم أن المبالغة فى جدة الأسلوب ترحزحه عن البلاغة المطلوبة إلى افتعال التجديد. أن تيار الحياة متدفق يجب ألا تقيد حريته وانطلاقه حدود وقيود مرسومة بالمسطرة والبرجل، ولكن الوصول إلى الحل الوسط السعيد هو من أشق الأمور فى كل عمل فنى».

وفى نقده لفيلم «البوسطجى» إخراج حسين كمال المأخوذ عن قصته المعروفة يؤكد يحيى حقى على مبدأ هام عندما يقول «دعوا القصة جانباً. الفيلم عمل فنى مستقل بذاته. إننا نحاسبه من داخله لا من خارجه، والمخرج هو صانع الفيلم لا كاتب القصة، وكل نجاح وفشل للفيلم ينبغى أن ينسب كله للمخرج، وهو مبدأ نقدى صحيح لا يكاد يدركه بين الأدباء العرب غير يحيى حقى ونجيب محفوظ».

وفى نقده للفيلم الأمريكى «جموح» إخراج چاك جارفين يقول كاتبنا «الفن شئ يعلو على المنهج، والامتحان أمام الجمهور ليس كالامتحان أمام الأساتذة». وعن البناء الدرامى يقول فى نقده للفيلم الفرنسى «الحياة، الحب، الموت، إخراج كلود ليلوش، «مطلب الثراء للنسيج الفنى تحققها له خيوطه إذا اجتمعت له صفتان التعدد وفق حساب غير هرجلة، بلا بئى وبلا إسراف، ثم صفة التشابك على نسق متعدد، يتفادى التعقد، وتميل حيكته إلى التلقائية، وعليه إن لم يفز بها عفواً الإيحاء بها، وإن اقتضاه التعدد جهداً كبيراً». ولست أعرف فى العربية ترجمة تعنى المقصود بالضبط من تعبير «الكونتر بوينت» فى الموسيقى مثل تعبير «التشابك على نسق متعدد».

وببساطة عبقرية يلخص يحيى حقى مشكلة الرقابة فى العالم كله عندما يقول فى نقده للفيلم الأمريكى «الهمسة الصاخبة» إخراج وليم وايلر «أن كل قيد على الحرية قد يبدأ معقولاً، محققاً لمصلحة، ونفعه غالب على ضرره، ولكن عجلة الحياة المنطلقة لا تلبث أن تطحنه سريعاً فيبوخ، ويفقد حكمته، ويغلب ضرره على نفعه».

مؤرخ الثقافة السينمائية

ويؤرخ يحيى حقى لحركة الثقافة السينمائية فى القاهرة فى النصف الثانى من الخمسينيات ومطلع الستينيات تاريخاً لا يعتمد الأرقام والوثائق، وإنما هو أقرب إلى التاريخ الروحى، وذلك فى سلسلة مقالات عن ندوة الفيلم المختار وجمعية الفيلم، بل أن مقال ليلة افتتاح ندوة الفيلم المختار تحفة أدبية وقطعة من الفن الرفيع تعبر عن أمراض المجتمع بأكمله وعن أجمل ما فيه فى نفس الوقت.

يتحدث مؤرخنا الروحي في البداية عن الأب زهراب ونادى السينمائي في سينما مترو (نادى النور) والذي ظل نادى السينما الوحيد عدة سنوات، ثم عن رغبة المصريين في صنع ناديهم الخاص الذى يجرى فيه الحديث بالعربية، وليس بالفرنسية مثل نادى زهراب ويكون رواده من أهل البلد وليس من الأجانب والمتمصيرين وعارفو الفرنسية من المصريين فقط.

ثم يروى قرار مصلحة الفنون إنشاء ندوة الفيلم المختار، وليد الافتتاح بالفيلم السوفيتى «عطيل» إخراج سيرجى يوتكيفيتش. ومم يرويه يحيى حقى عن تلك الليلة البرنامج المشحون بالأخطاء المطبعية ومقدم الفيلم الذى أراد أن يؤرخ لفن السينما منذ العصر الحجري، وآلا العرض التى كان ينقصها نوع من الفحم لا يوجد فى السوق. ثم يقول «كان من أجمل ثمرات الندوة رغم أنها لم تعمر طويلاً قيام جمعية أنصار الفيلم» ويعنى جمعية الفيلم بالقاهرة.

يمتدح يحيى «فى الجو العائلى فى بداية جمعية الفيلم، ويقول «والفضل فى هذا الجو العائلى يعود لرئيسها الأستاذ أحمد الحضرى ونخبة من أعضائها العاملين كالأستاذ أحمد راشد وهاشم النحاس وعبد الحميد سعيد». ويذكر أيضاً من أعضاء الجمعية فى موضع آخر من المقالات صبرى موسى وحسن عيد وفاضل عبد السلام الأسود. ويقول يحيى حقى «أكون من الظالمين والخائنين والناكرين للجميل إذا لم أشد فى الختام بالمجهود الكبير الذى بذله ويبدله الأستاذ فريد المزاوى فى خدمة الثقافة السينمائية، إليه يرجع الفضل فى نجاح ندوة عابدين وفى النشاط المتجدد للمركز الكاثوليكي للسينما».

وينفذ يحيى حقى إلى عمق مشاكل حركة الجمعيات عندما يقول ، لا ألقى اللوم على وزارة الثقافة بل ألقيه قبل كل شئ على هواة الفنون الذين ما يجتمعون حتى يتفركشون أو يتخاصمون . ينبغي أن تدب فى هذه الجمعيات حياة جديدة يكون مبعثها الشعور بحق الوطن عليهم .

وفى وصف بديع وممتع يصف الكاتب الجو العام لجمعية الفيلم فى الستينيات ، أو بالأحرى فى متحف العلوم قائلاً ، لست أدري من يسكن الآن هذا القصر العتيق . وأياً كان فنحن مدينون له بالشكر على كرمه وحسن ضيافته ، فقد تنازل عن حجرة صغيرة فى الحوش لجمعية الفيلم التى تضم نخبة من هواة السينما تجتمع بها مساء كل أحد لتشهد فيلماً له ذكر ومقام فى تاريخ السينما على شاشة صغيرة كأنها منديل محلوى ، وبآلة عرض عوراء ، فلا بد من الصبر فى الظلام حتى تبدل بوبينة بأخرى أمام عينها المبصرة ، ثم يضاء المصباح الفرد ، وتندلق فى العتمة مناقشات لذيدة ، ويخرج الجميع وهم فى غاية السعادة . ليس هنا فخفخة أو طنطنة ، ليس هنا إدعاء أو تعال ، بل عشق وخشوع وبساطة ، كأننا فى معبد .

وهذا بالتحديد هو الجو العام الذى تفتقده الآن جمعية الفيلم وكل نوادى السينما فى مصر ، ففى كل هذه الأماكن لم نعد كأننا فى معبد ، وإنما كأننا فى السوق حيث أغلب الأفلام من التى تعرض فى السوق ، ولا يكاد العضو العادى يعرف أى شئ عن تاريخ السينما ، أما عن الأفلام الصامته فربما يسأل أحد الأعضاء ، وهل كانت الأفلام صامته فى يوم ما . والفخفخة والطنطنة هى السمة المميزة ، والإدعاء القاعدة

وليس الاستثناء، والصراع والصغائر وتعقيد كل الأمور بدلاً من العشق والخشوع والبساطة.

نقد الأفلام التسجيلية

والمجموعة الثالثة والأخيرة من المقالات التي رتبها فؤاد دواره بعناية دون التقيد بتواريخ النشر، تختص بنقد الأفلام التسجيلية والقصصية المصرية أو ما يطلق علينا أستاذنا يحيى حقى الأفلام الثقافية.

تحت عنوان ولى الدين يتناول يحيى حقى فيلم «الحياة اليومية عند قدماء المصريين»، إخراج ولى الدين سامح، وتحت عنوان «صلاح»، يتناول دور صلاح إلهامى فى السينما التسجيلية المصرية وخاصة فيلمه «مذكرات مهندس»، حيث يقول «إننى أعد «مذكرات مهندس»، فى المقدمة بين أفلامنا من ثقافية وروائية، من حيث القيمة والفن والصناعة، لأن صلاح أخرجه بحب عميق لوطنه وأهله، منحه آخر قطرة من موهبته، وبذل له غاية جهده وعنايته، سافر لماكن السد مرتين للدراسة وجمع المعلومات قبل أن يعد السيناريو، وظل ستة أشهر لا يشغله إلا أن يتدبر على أى محور يدير فيلمه».

وتبدو مضار عدم الاختصاص فى حديث كبار الأدباء عن السينما فى حكم يحيى حقى المطلق بأن فيلم «ينابيع الشمس»، إخراج چون فينى هو «أول نفوذ كبير لنا فى ميدان الفن الدولى»، وفى ترديده أحد الأخطاء الشائعة وهو أن سعد نديم صور مع حسن التلمسانى فيلمه عن حرب بورسعيد عام ١٩٥٦ بينما انفرد التلمسانى بالتصوير، ثم إشادته

بواضع موسيقى فيلم «العار لأمریکا، إخراج سعد نديم وأحمد راشد بينما الموسيقى غير موضوعة، وإنما هي موسيقى أول أفلام شخصية جيمس بوند، وكان لإختيارها دلالات كثيرة تتعلق بموضوع الفيلم ومضمونه.

ومقالات يحيى حقى الثلاث فى هذا الجزء من كتابه عن فيلم «الفلاح الفصيح، إخراج شادى عبدالسلام من أهم ما كتب عن سينما هذا الفنان الكبير. وفى المقال الأول يوضح جذور اتجاه شادى نحو الماضى المصرى القديم فى روايات نجيب محفوظ الأولى حيث يرى أنها «ربما بوحي من الشيخ مصطفى عبد الرازق الذى كان يرعاه حينئذ، معبراً بذلك عن نزعة الأحرار الدستوريين إلى المصرية فى مواجهة القومية العربية»، ثم يتابع هذا الاتجاه فى المسرح عند ألفريد فرج ليصل إلى سينما شادى ويقول «فتح الأستاذ شادى عبد السلام للسينما عندنا وخلق بنا أن ننتبه لما فعل باباً بقى إلى اليوم مترسأ، ويلاحظ أن إختياره للممثلين كان لأصحاب السحن التى لا تخطئ العين أنهم من سلالة فرعونية.

نجيب محفوظ

ما الذى يعرفه المتفرج من الأفلام المأخوذة عن روايات نجيب محفوظ عن تاريخ مصر السياسى، وكيف يفهم ويرى هذا التاريخ، كما عبر عنه الكاتب دون أن يقرأ رواياته. هذا هو السؤال الذى تحاول هذه الدراسة صياغته واقتراح إجابة عليه.

ظهر اسم نجيب محفوظ على شاشة السينما فى ٦٢ فيلمًا «مصريًا» فى الفترة من عام ١٩٤٧ إلى عام ١٩٨٩، من فيلم «المنتقم» إخراج صلاح أبو سيف، إلى فيلم «قلب الليل» إخراج عاطف الطيب. وتنقسم هذه الأفلام إلى ست مجموعات حسب دور الكاتب فى كل فيلم.

وهذه المجموعات الست هى كتابة السيناريو (١٤ فيلمًا) - كتابة القصة والسيناريو (٣ أفلام) - الاشتراك فى السيناريو (٣ أفلام) كتابة نسخة السينمائية غير المنشورة (٨ أفلام) - الأفلام المعدة عن روايات الكاتب (٢٧ فيلمًا) - الأفلام المعدة عن قصص قصيرة للكاتب (٩ أفلام) ..

أصدر نجيب محفوظ ٣٤ رواية منذ عام ١٩٣٩ ، وقد تم إعداد ١٠ رواية في ٢٧ فيلمًا منذ عام ١٩٦٠ ، وفيما يلي ثبت بهذه الروايات وأفلامها:

- ١ - القاهرة الجديدة ١٩٤٥ (القاهرة ٣٠)، ١٩٦٦ .
- ٢ - خان الخليلي ١٩٤٦ (الفيلم ١٩٦٦) .
- ٣ - زقاق المدق ١٩٤٧ (الفيلم ١٩٦٣) .
- ٤ - السراب ١٩٤٨ (الفيلم ١٩٧٠) .
- ٥ - بداية ونهاية ١٩٤٩ (الفيلم ١٩٦٠) .
- ٦ - بين القصرين ١٩٤٩ (الفيلم ١٩٦٤) .
- ٧ - قصر الشوق ١٩٥٧ (الفيلم ١٩٦٧) .
- ٨ - السكرية ١٩٥٧ (الفيلم ١٩٧٣) .
- ٩ - اللص والكلاب ١٩٦١ (الفيلم ١٩٦٣) .
- ١٠ - السمان والخريف ١٩٦٢ (الفيلم ١٩٦٨) .
- ١١ - الطريق ١٩٦٤ (الفيلم ١٩٦٥ وفيلم وصمة عار ١٩٨٦) .
- ١٢ - الشحاذ ١٩٦٥ (الفيلم ١٩٧٣) .
- ١٣ - ثرثرة فوق النيل ١٩٦٦ (الفيلم ١٩٧١) .
- ١٤ - ميرامار ١٩٦٧ (الفيلم ١٩٦٩) .
- ١٥ - المرايا ١٩٧٢ (أميرة حبي أنا ١٩٧٤) .
- ١٦ - الحب تحت المطر ١٩٧٣ (الفيلم ١٩٧٥) .
- ١٧ - الكرنك ١٩٧٤ (الفيلم ١٩٧٥) .
- ١٨ - قلب الليل ١٩٧٥ (الفيلم ١٩٨٩) .

١٩ - الحرافيش ١٩٧٧ (٧ أفلام) :

- ١ - فتوات بولاق ١٩٨١ .
- ٢ - شهد الملكة ١٩٨٥ .
- ٣ - المطارد ١٩٨٥ .
- ٤ - الحرافيش ١٩٨٦ .
- ٥ - الجوع ١٩٨٦ .
- ٦ - التوت والنبوت ١٩٨٦ .
- ٧ - أصدقاء الشيطان ١٩٨٨ .

٢٠ - عصر الحب ١٩٨٠ (الفيلم ١٩٨٦) .

ويمكن القول أن نجيب محفوظ قد عبر عن وجهة نظره في تاريخ مصر السياسى منذ عصر الفراعنة إلى عصر أنور السادات. ونظراً للتكاليف الكبيرة للأفلام التاريخية وعجز أسواق الأفلام المصرية عن تغطية هذه التكاليف لم تقترب شركات السينما من روايات الكاتب الفرعونية الثلاث، وذلك على العكس من الروايات المعاصرة أو بالأحرى التى تدور فى القرن العشرين.

ومن بين الأفلام الـ ٢٧ المعدة عن روايات نجيب محفوظ هناك عشرة أفلام تعبر عن وجهة نظر الكاتب فى التاريخ السياسى لمصر فى القرن العشرين وهذه الأفلام هى :

- ١ - بين القصرين (ثورة ١٩١٩) .
- ٢ - القاهرة ٣٠ (بعد ثورة ١٩١٩) .
- ٣ - السكرية (قبل الحرب العالمية الثانية) .

- ٤ - خان الخليلي (أثناء الحرب العالمية الثانية).
- ٥ - السمان والخريف (بعد ثورة ١٩٥٣).
- ٦ - الشحات (بعد القرارات الاشتراكية ١٩٦١).
- ٧ - ثرثرة فوق النيل (قبل حرب ١٩٦٧).
- ٨ - ميرامار (قبل حرب ١٩٦٧).
- ٩ - الحب تحت المطر (بعد حرب ١٩٦٧).
- ١٠ - الكرنك (بعد حرب ١٩٦٧).

بين القصرين

أخرج حسن الإمام رواية «بين القصرين» عام ١٩٦٤ بعد صدور «الميثاق الوطني» الذي رد الاعتبار لثورة ١٩١٩، ووصفها بأنها حلقة من حلقات النضال الوطني التي أدت إلى قيام ثورة يوليو ١٩٥٢. ويصور الفيلم ثورة ١٩١٩ كثورة شعبية ضد الاحتلال البريطاني تزعمها سعد زغلول دون التعرض لأية تفاصيل سياسية، ويركز على شخصية فهمي عبد الجواد الطالب الوطني الذي يشارك في الثورة ويستشهد، ويقدمه كبطل إيجابي، معبراً عن صورة البطل الإيجابي الوطني في السينما المصرية «الاشتراكية» بعد صدور القرارات الاشتراكية عام ١٩٦١، وخاصة أن الفيلم كان أول إنتاج للقطاع العام السينمائي.

القاهرة ٣٠

عبر نجيب محفوظ في رواية «القاهرة الجديدة» عن الغليان السياسي والاجتماعي في مصر في فترة ما بين الحربين العالميتين، وذلك من

خلال أربع شخصيات تمثل التيارات المختلفة في المجتمع . وهي شخصيات على طه الذى يؤمن بالعلم، ومأمون رضوان نقيضه الدينى، وأحمد بدير المستسلم للواقع، ثم محجوب عبدالدايم البورجوازي الصغير الانتهازي الذى ينتقم من الفقر بتدمير كل القيم والأخلاقيات. والشخصيات الأربع تزاملت فى قسم الفلسفة فى جامعة القاهرة، وهى بؤرة النشاط السياسى والفكرى فى مصر بعد ثورة ١٩١٩ .

عندما أخرج صلاح أبو سيف رواية «القاهرة الجديدة» عام ١٩٦٦ قام بتغيير العنوان إلى «القاهرة ٣٠»، واستبعد شخصية مأمون رضوان تماما، وجعل الصراع بين السلبية ممثلة فى محجوب، والايجابية ممثلة فى على طه، وعلى العكس من الرواية انتصر بوضوح لشخصية على طه كممثل للعلم والاشتراكية. وكان الفيلم بهذه التغيرات يعبر عن وجهة نظر المخرج فى الواقع المصرى بعد القرارات الاشتراكية عام ١٩٦١ . فهو بتغيير العنوان يحيل كل ما نراه إلى عام ١٩٣٠ لتبرئة عام ١٩٦٦ من وجود شخصية مثل شخصية محجوب، وبتغيير الصراع إلى صراع بين السلبى والإيجابى والانتصار للإيجابى واعتبار الإيجابى هو من يؤمن بالعلم والاشتراكية يعبر عن صورة البطل فى السينما المصرية «الاشتراكية» بعد صدور القرارات الاشتراكية.

خان الخليلي

ومن القاهرة ١٩٣٠ ننتقل إلى القاهرة ١٩٤٠ فى فيلم «خان الخليلي» الذى أخرجه عاطف سالم عام ١٩٦٦ ، وفيه نرى القاهرة أثناء

الحرب العالمية الثانية عندما ينتقل أحمد عاكف مع أسرته من السكاكينى إلى خان الخليلى تحت ضغط والديه اللذين يعتقدان أن الحياة إلى جوار الحسين سوف تنقذهم من غارات الحرب.

فى الحى الجديد يلتقى عاكف مع المعلم نونو ابن الطبقة الشعبية القاهرية الذى يعيش حياته وطولا وعرضا يتزوج بالأربع، وينجب بالإحدى عشر، ويترك الغد لما يأمن به الغد. ويتحسر عاكف على حياته الذابلة وقد بلغ الأربعين من دون أن يحقق ذاته، ولكنه يقنع نفسه بأن نونو هذا ليس إلا واحداً من الحمقى الرعاع.

ليكن، ولكن ماذا يقول عن أحمد راشد. إن هذا المحامى الشاب ذا النظارة السوداء يمثل حلمه الذى لم يتحقق فى أن يصبح محامياً وليس موظفاً بالدرجة الثامنة، وهو المثقف الوحيد الذى يلتقى به فى خان الخليلى ويشعره بجهله وتخلفه. أنه يحدثه عن ماركس وفرويد ونيتشه. يذعر ويتألم ويكابر.

استبعد الفيلم شخصية أحمد راشد، فأضعف من شخصية عاكف وسطحها، ومن الناحية السياسية البحتة عبرت شخصية نونو فى الفيلم كما فى الرواية عن تأييد بعض المصريين من العوام لألمانيا الهتلرية على أمل إنقاذ مصر من الاحتلال، وبينما توضح الرواية، هذا الموقف نتيجة للجهل وتبسيط الأمور، يجسد الفيلم هذا الموقف من دون ذلك الإيضاح. وقد أدى هذا إلى الهجوم العنيف على الفيلم وعلى الرواية معاً فى الصحافة السوفيتية عندما عرض الفيلم فى مهرجان موسكو السينمائي الدولي عام ١٩٦٧.

السمان والخريف

لم يكتب نجيب محفوظ عن ثورة يوليو ١٩٥٢ إلا بعد عشر سنوات من قيامها عام ١٩٦٢ فى روايته «السمان والخريف». وعندما تناول نجيب محفوظ ثورة يوليو لم يجعل منها خاتمة سعيدة لبعض المشاكل كما فى العديد من الأعمال الدرامية التى ظهرت بعد الثورة، وإنما كان الكاتب الروائى الكبير كما فى كل أعماله. لقد تناول الثورة من خلال شخصية ترفض هذه الثورة، وجعل من بطله عيسى الدباغ تعبيراً عن جيل كامل، جيل نجيب محفوظ ذاته، وهو الجيل الذى تمزق بين الماضى الذى عاشه واشترك فيه، والحاضر الذى يصنع أمامه دون دعوته للاشتراك فى صنعه، كما عبر عن الثورة كمرحلة تاريخية لها جذورها فى الماضى، ولها مشاكلها فى الحاضر بقدر آمالها فى المستقبل، وليست نباتاً «شيطانياً»، أو صدفة من مصادفات الأقدار.

لكن شخصية عيسى الدباغ فى فيلم «السمان والخريف» لم تعد شخصية «اللامنتى السياسى» إذ جاز التعبير وإنما شخصية رجل إنتهازى غير قادر على الالتحام بالثورة. ويتضح هذا من تغيير شخصيات إبراهيم خيرت وعباس صديق اللذين يمثلان الانتهازيين فى عهد الثورة، وسمير عبد الباقي الذى يشارك عيسى أزمتة، وينتهى إلى التصوف. فهذه الشخصيات فى الفيلم لا تعدو كورساً يردد معانى الخيانة، بينما فى الرواية تعبر عن صدق عيسى مع نفسه، وعن وجود الانتهازيين فى عهد الثورة أيضاً. وهكذا نرى أن هذا الفيلم مثل الأفلام الثلاثة السابقة التى أنتجت عن روايات نجيب محفوظ بواسطة القطاع

العام قبل حرب ١٩٦٧ أخضعت فكر الكاتب السياسى للفكر الرسمى السائد فى تلك المرحلة.

ميرامار

تختلف الأفلام الستة التى أخرجت عن روايات نجيب محفوظ «السياسة» بعد حرب ١٩٦٧ عن الأفلام الأربع التى أخرجت قبل هذه الحرب. فهى من إنتاج شركات خاصة، وليست من إنتاج القطاع العام مثل الأفلام السابقة، كما أنها تستخدم وجهة نظر نجيب محفوظ السياسية فى الهجوم على النظام الناصرى، وفى تأييد النظام الساداتى بعد وفاة عبد الناصر.

أول هذه الأفلام «ميرامار»، وهو الفيلم الوحيد منها الذى أنتج فى ظل النظام الناصرى. وقد منعت الرقابة الفيلم، ولكن نائب الرئيس فى ذلك الوقت (أنور السادات) شاهده فى عرض خاص عام ١٩٦٩، ووافق على عرضه. لقد انتقد نجيب محفوظ فى رواية «ميرامار» التى كتبت وصدرت قبل حرب ١٩٦٧ الأوضاع السياسية فى مصر قبل الحرب، ولكن لم يكن من الممكن إنتاجها للسينما إلا بعد هزيمة النظام الناصرى فى تلك الحرب، وفى أعقاب الهزيمة ارتفع صوت أعداء النظام الناصرى.

تختلف الراوية عن الفيلم، فعلى حين يعبر نجيب محفوظ فى روايته عن المواقف السياسية المختلفة من خلال مجموعة شخصيات كما فى «القاهرة الجديدة»، يكتفى الفيلم بالتعبير عن بعض هذه المواقف دون

غيرها. وعلى حين يدين نجيب محفوظ كل المواقف السياسية التي يعرض لها أو بالأحرى يدين انحرافاتهما، يكتفى الفيلم بإدانة النظام الناصري.

في فيلم «ميرامار» خمسة رجال يعيشون في بنسيون ميرامار الذي تمتلكه سيدة يونانية في الإسكندرية، وخادمة البنسيون، ورجل سادس يبيع الصحف على قارعة الطريق أمام البنسيون. أما الرجال الخمسة فهم عامر وجدي الذي كان من كبار الصحفيين الوفديين قبل الثورة، وطلبة مرزوق وكيل الوزارة قبل الثورة أيضا، وحسنى علام الاقطاعي قبل الثورة ثالثا. ومن ناحية أخرى هناك سرحان البحيري الموظف بإحدى الشركات عضو لجنة الاتحاد الاشتراكي، و«منصور باهي» المذيع بالراديو والعضو السابق في أحد الأحزاب الشيوعية. وأما الخادمة فهي «زهرة» الفلاحة التي هربت من قريتها حين أرادوا لها الزواج عنوة، والتي تدخل في علاقات متباينة مع الرجال الست، إذ يتعاطف معها «عامر وجدي» و«منصور باهي». بينما يحاول «طلبة مرزوق» و«حسنى علام» اغتصابها، ويحبها «سرحان البحيري» وتبادل الحب، ولكنها لا تجد من يتزوجها في النهاية غير بائع الصحف. المتفرج على الفيلم لا يتعاطف إلا مع طلبة مرزوق وحسنى علام اللذين يسخران من الثورة ومن الاشتراكية، وكذلك مع عامر وجدي الذي يقرأ القرآن في صمت، أما سرحان البحيري فهو الشخصية الوحيدة التي تتغير من رجل جاد إلى لص يسرق أموال الدولة، ومن محب مخلص لزهرة إلى افاق يطارد المعلمة الثرية التي تعلمها القراءة والكتابة. ويقدر ما يكره

المتفرج سرحان البحيرى بقدر ما يكره منصور باهى الذى يخضع
لسطوة شقيقه ضابط الشرطة ويخون صديقه الشيوعى المعتقل مع
زوجته. بل إن الفيلم يبرر محاولة كل من طلبة مرزوق وحسنى علام
اغتصاب زهرة، فالأول عاجز جنسياً، ومن ثم يبدو وكأنه يلهو ببراءة،
والثانى يتصور أنها عاهرة ويدرك أنه أخطأ فى تصويره.

ثرثرة فوق النيل

كانت رواية «ثرثرة فوق النيل» التى صدرت عام ١٩٦٥ هى نبوءة
هزيمة ١٩٦٧ فى الأدب. وقد عبر نجيب محفوظ عن هذه الفترة من
تاريخ مصر السياسى من خلال مجموعة من المثقفين يدخنون الحشيش
ويتصيدون النساء فى عوامة على النيل، وعندما يخرجون من العوامة
لأول مرة يقتلون رجلاً يعبر الطريق ويهربون. وتنتهى الرواية كما
بدأت والضباب يغلف كل شئ. والعوامة فى الرواية لها حارس يرمز
بوضوح للشعب، فهو كما يصفه الكاتب «يمرض ولا يتأثر بالجو ولا
يعرف عمره، كما يخيل إليه أنه لن يموت». ويقول على لسانه «إذا
سهوت عما يجب لحظة غرقت العوامة، وجرفها التيار».

بينما تدور أحداث الرواية عام ١٩٦٥ زمن صدورها، تدور أحداث
الفيلم عام ١٩٧١ فى زمن صدره أيضاً. وهذا التغيير جعل الرواية
النبوءة تتحول إلى فيلم عن الواقع المعاصر لعام ١٩٧١ حيث نرى مثلاً
الأدباء والفنانين يذهبون إلى جبهة القتال أثناء حرب الاستنزاف، وهى
من التقاليد الغربية التى استحدثتها الإعلام المصرى بعد الهزيمة، إذ لا
يحتاج الفنان أو الأديب لمثل هذه الزيارات لكى يفعل بما يدور فى

بلده . ولكن التغيير السياسى كان فى تحويل شخصية الصحفية «سماره» إلى رمز للشعب بدلاً من حارس العوامة، وتحويل حارس العوامة إلى رجل شرس يقوم بإغراق العوامة فى النهاية.

رواية نجيب محفوظ تستخدم اللغة السينمائية، على نحو واضح وأعمق من فيلم حسين كمال . وكما تعامل المخرج مع الرواية كامتداد لفيلمه «أبى فوق الشجرة» من حيث توجهه إلى جمهور السينما السائدة، تعامل كاتب السيناريو ممدوح الليثى مع الرواية كامتداد لفيلمه عن رواية «ميرامار» من حيث الإسراف فى الحوار السياسى الساخر.

السُّكْرِيَّة

يعتبر فيلم «السكرية» عام ١٩٧٣ عن رواية نجيب محفوظ الصادرة عام ١٩٥٧ أفضل أفلام الثلاثية التى أخرجها حسن الإمام . «السكرية» ليست فقط خاتمة الثلاثية العظيمة التى تؤرخ لصعود الطبقة الوسطى فى مصر، وإنما تكثيف لفترة من أهم الفترات فى تاريخ مصر الحديث، إذ تنتهى ومصر فى مفترق الطرق بعد الحرب العالمية الثانية، وعليها أن تختار بين طريق عبد المنعم شوكت الذى ينتمى إلى الجماعات الدينية، أو طريق أحمد شوكت الذى ينتمى إلى الجماعات الاشتراكية، أو بعبارة أخرى عليها أن تختار طريقها للتطور، والعالم يدخل مرحلة جديدة فى تاريخه بعد هزيمة النازية والفاشية فى أوروبا.

لكن الفيلم الذى كتبه ممدوح الليثى يبدأ بداية سياسية ركيكة وينتهى نهاية سياسية أكثر ركاكة . ففي البداية هناك مظاهرة وفدية، ومؤتمر سياسى للوفد، والحوار فى هذا المؤتمر يدل على السطحية الشديدة

والافتقار للوعى السياسى الناضج، ولا يعبر عن وجهة النظر السياسى للوفد، ولا غير الوفد. أما النهاية فهى أقرب إلى المشاهد «الدخيلة»، وهى تعبير سينمائى فى المونتاج، حيث نرى ديكوراً مسرحياً يعطوه الهلا والصليب والمجموعة تغنى «بلادى بلادى»، ثم يصعد على المسرح م يرتدى اللباس الأزهرى ومن يرتدى لباس الكنيسة القبطية لكى يتعانة وهى الصورة «الفلكلورية»، الشائعة والساذجة المعبرة عن «الوحدة الوطنية». والأدهى من ذلك كله أن يصعد على ذات المسرح أحمد شوكى وعبد المنعم شوكى ليتعانقا بعد خروجهما من السجن، وتكون اللقطة الأخيرة لمظاهرة تحمل علم اتحاد الجمهوريات العربية ١٩٧٣ وهذه النهاية لا تعبر بأى حال عن وجهة النظر السياسية لنجيب محفوظ فى رواية «السكرية».

الشحات

يختلف فيلم «الشحات»، إخراج حسام الدين مصطفى عام ١٩٧٣ ع الأفلام الستة التى أنتجت عن روايات نجيب محفوظ «السياسية»، به ١٩٦٧ من حيث إهماله التام للأبعاد السياسية. تدور أحداث الرواية فى زمن صدورها عام ١٩٦٥، ومثل «ثرثرة فوق النيل»، عبر فيها الكاتب عن إحساسه بالهزيمة القادمة، وفى بداية الرواية يدور هذا الحوار بين عمر الحمزاوى والطبيب:

- لا شئ بك، ولكن العدو رابض على الحدود.

- كإسرائيل.

- وعند الإهمال سيدهمنا الخطر الحقيقى.

ويقول عمر الحمزاوى «أنى أشم فى الجو شيئاً خطيراً، ويرعبنى إحساس حركى داخلى».

أزمة عمر الحمزاوى أزمة جيل كافح من أجل الاشتراكية قبل الثورة مع عثمان خليل ومصطفى المنياوى. لقد ظل عثمان خليل يسجن قبل الثورة، وبعد الثورة، وعندما خرج من السجن بعد صدور القرارات الاشتراكية عام ١٩٦١ لم يقتنع بالمنطق الذى شاع بين أفراد جيله، والذى يعبر عنه مصطفى المنياوى بقوله «ما دامت الدولة تحتضن المبادئ التقدمية، وتطبقها، أليس من الحكمة أن نهتم بأعمالنا الخاصة».

لكن الفيلم يدور فى زمان غير محدد، ويهمل الأبعاد السياسية بحيث لا نعرف حقيقة أزمة عمر الحمزاوى التى تبدو أحياناً أزمة ضمير أخلاقية تجاه زميله عثمان، وتبدو فى أحيان أخرى أزمة وجدوية غير مبررة. الانطباع المؤكد الذى يخرج به المتفرج من الفيلم أن هؤلاء الذين يؤمنون بالاشتراكية كذابون ومنافقون يقولون ما لا يفعلون ويرتكبون أقبح السلوك ويبررون ما يرتكبون بالكلمات الكبيرة الخاوية.

حب تحت المطر/ الكرنك

شهد عام ١٩٧٥ عرض «حب تحت المطر» إخراج حسين كمال و«الكرنك» إخراج على بدرخان. وقد كتب نجيب محفوظ الرواية الأولى عام ١٩٧٣ والثانية عام ١٩٧٤، وفى كلا الفيلمين يتم إقحام حرب أكتوبر ١٩٧٣ على سبيل الدعاية للنظام السياسى القائم دون أن يكون لهذه الدعاية أى أصل فى روايتى الكاتب، وكلاهما سيناريو ممدوح الليثى.

تدور أحداث رواية «حب تحت المطر» وكذلك الفيلم بعد حرب ١٩٦٧ أثناء حرب الاستنزاف، وتعتبر عن الانفصال الذى كان قائماً فى المجتمع المصرى أثناء هذه الحرب بين عالم «الجبهة الحربية» وعالم «الجبهة الداخلية» من خلال شخصية الجندى إبراهيم وشقيقته العاهرة سنية.

أما «الكرنك» فقد كان بداية ما عرف بعد ذلك فى تاريخ السينما المصرية باسم «أفلام مراكز القوى»، أى الأفلام التى تؤيد حركة التصحيح الساداتية فى ١٥ مايو ١٩٧١. اعتبر نجيب محفوظ أن حرب أكتوبر أنهت الصراع مع إسرائيل. ومن ثم يمكن فتح صفحات الماضى بهدف التطلع إلى المستقبل من دون وجود مشكلة وطنية تتعلق بالاحتلال الأجنبى تحول دون فتح هذه الصفحات، وأهم صفحة فى الماضى بالنسبة إلى الكاتب الكبير هى قهر الحريات فى عهد الثورة وباسم الثورة، وذلك هو موضوع رواية «الكرنك» الذى تدور أحداثها بين عامى ١٩٦٣، ١٩٦٩. يقول نجيب محفوظ فى روايته «يقولون أننا نعيش ثورة يستوجب مسارها تلك الاستثناءات، وأنه لا بد من التصحية بالحرية والقانون ولو إلى حين. ولكن مضى على الثورة ثلاثة عشر عاماً أو يزيد فآن لها أن تستقر على نظام ثابت».

للمرة الأولى فى كل رواياته يعبر نجيب محفوظ عن معاناة جيل لا ينتمى إليه وهو جيل ثورة يوليو، ومثل «ميرامار» يتم سرد الرواية من خلال أربع شخصيات رئيسية فى أربعة فصول يحمل كل منها اسم هذه الشخصية أو تلك، ولكن على حين كانت شخصيات «ميرامار» تمثل وجهات نظر متعارضة، فإن شخصيات «الكرنك» تتكامل ولا تتعارض،

وهي قرنفة صاحبة مقهى الكرنك، وإسماعيل الشيخ، وزينب دياب،
وخالد صفوان. وهي تتكامل رغم أن قرنفة هي الشاهدة وإسماعيل
وزينب من الضحايا وخالد هو الجلاد.

إن قرنفة صاحبة مقهى الكرنك هي التي تشهد اختفاء الشاب
إسماعيل وزينب وصديقهما حلمي حمادة: المرة الأولى بتهمة الانتماء
إلى الإخوان المسلمين، والمرة الثانية بتهمة الانتماء إلى الشيوعيين،
والمرة الثالثة بتهمة عدم التعاون مع المخابرات بالنسبة لإسماعيل
وزينب، وتهمة الشيوعية بالنسبة لحلمي حمادة. وعلى حين يقتل حلمي
في المعتقل، ينهار إسماعيل، وتسقط زينب. وهنا تقع الهزيمة في
يونيو، ويحاكم خالد صفوان مدير المخابرات ويسجن، ثم يغادر السجن
بعد ثلاث سنوات.

يستوى ٥ يونيو في التاريخ كما يرى نجيب محفوظ «هزيمة لقوم
من العرب، ونصراً لقوم آخرين منهم»، ويصف حال الشعب بقوله
«وأحرق الحزن قلوب الشعب البرئ. ولم يعد له من أمل في الحياة إلا
أن يرد الضربة ويسترد الأرض. ولكن أنصت هنا وهناك إلى قلوب
تخفق بالشماتة والفرح».

يبدأ فيلم الكرنك وينتهي بحرب أكتوبر بشكل مفتعل تماماً سواء من
الناحية الدرامية، أو من الناحية الفكرية. ويعبر الفيلم عن فكرة أن
غياب القانون يساوي الهزيمة، وسيادة القانون تساوي الانتصار، وكأن
الأحداث الكبرى في حياة الشعوب تحركها أضرار سحرية، أو خيوط
علوية مثل الخيوط التي تحرك الدمى في مسرح العرائس، وليس هكذا
يكون الحديث عن الهزائم، ولا عن الانتصارات.

الفيلم لا ينتهى بحرب أكتوبر فقط، وإنما ينتهى ثلاث نهايات
نهاية رواية نجيب محفوظ، ثم نهاية قيام ثورة التصحيح فى ١٥ مايو
١٩٧١، ثم نهاية حرب أكتوبر. وفى رواية نجيب محفوظ يحاكم مدير
المخابرات بعد النكسة ويسجن، وهذا ليس إنصافاً لأحد، وإنما هى
الحقيقة. أما فى الفيلم فمدير المخابرات يحاكم بعد ١٥ مايو، ويحدث
هذا بشكل ملفق تماماً ويؤدى إلى خطأ درامى واضح، إذ يقع الانفصال
بين زينب وإسماعيل بعد ذلك، فكأنهما انتظراً أربعة أعوام حتى يدرك
أن حبهما قد ذوى.

فى رواية نجيب محفوظ لا أثر لاسم عبد الناصر، أو صورته، ولا
للعلم السوفيتى أو صورة كوسيجين. أما فى فيلم بدرخان والليثى فيبد
بحرب أكتوبر ثم نعود إلى الماضى لنرى صورة عبد الناصر
وكوسيجين فى الشوارع، والعلم السوفيتى ولافتات تحيا الصداقة العربية
السوفيتية لنرى ما الذى كان يحدث فى عصر كانت تعلق فيه الصور
والأعلام واللافتات فى شوارع القاهرة. وعندما تدخل زينب إلى
حجرتها لكتابة أول تقرير لها بعد أن أرغمتها المخابرات على التعاون
لنرى صورة عبدالناصر للمرة الثانية على الحائط، ثم نراها وهى تكتب
التقرير وتتطلع إلى الصورة، وعندما تنتقل أسرتها إلى شقة جديدة نرى
صورة عبدالناصر للمرة الثالثة وسط أثاث البيت منعكسة فى إحدى
المرايا.

يحذف معدوح الليثى من الرواية ويضيف ما يجعل البناء الدرامى
للفيلم قوياً متماسكاً فيما عدا البداية والنهاية، أو بالأحرى النهايات
الثلاث كما سبق أن ذكرنا. ولكن السيناريو يهمل المناقشات السياسية

للكاتب طه الغريب في المقهى، وهي في الواقع مناقشات نجيب محفوظ على مقهى ريش.

وعلى العكس من فيلم «العصفور» حيث نرى مظاهرات ٩ يونيو تطالب بالحرب، نرى مظاهرات ٩ يونيو في «الكرنك» تطالب ببقاء عبدالناصر، وبالحرب. ولا يختلف تعليق الفيلم على هذه المظاهرات عن تعليق الراوية، في الرواية يوصف الشعب بالبراءة، وفي الفيلم يوصف بالشعب الطيب.

إن مشاهد سينما نجيب محفوظ لا يتعرف على وجهة نظر الكاتب في التاريخ السياسي لمصر، وإنما يتعرف على وجهات نظر السينمائيين الذين صنعوا هذه الأفلام، ولا لوم على السينمائي إذا عبر عن وجهة نظره أياً كانت، ولكن اللوم على القارئ إذا تصور أنه يعرف وجهة نظر نجيب محفوظ من هذه الأفلام.

يوسف إدريس

أخرجت السينما المصرية عن قصص وروايات يوسف إدريس (١٩ مايو ١٩٢٧ - أول أغسطس ١٩٩١) ١١ فيلماً وثلاث فيلم (أى جزء من فيلم طويل من ثلاثة أفلام قصيرة) إلى جانب فيلم واحد من أفلام التلفزيون المصرى ومسلسل واحد من إنتاج التلفزيون المصرى، وعدد من أفلام التخرج فى المعهد العالى للسينما بالجيزة. وتم إنتاج هذه الأعمال فى الفترة من عام ١٩٦٣ حتى عام ١٩٩٠.

يقول د. صبرى حافظ فى عدد ديسمبر ١٩٨٧ من مجلة (أدب ونقد) أن يوسف إدريس حين بدأ كتابة القصة القصيرة عام ١٩٥٠ أثناء دراسته فى كلية طب جامعة القاهرة لم يكن دارساً لفن القصة. ولا عارفاً بإنجازات الكتاب الرواد، ولكنه كان مسلحاً بما هو أكبر من كل الدراسات، وأهم من كل المعارف المدونة، كان مسلحاً بموهبة كبيرة على القص التلقائى الأسر، وبمعرفة حميمة بتيارات الثقافة المصرية لتحتية: الثقافة بمعناها الاجتماعى الشامل، وليس بتعريفها الأدبى لضيق، . فأى ثقافة تحتية كان يعرفها الشاب وهو فى الثالثة والعشرين من عمره.

ولد يوسف إدريس فى قرية صغيرة تدعى «البيروم» مركز «فاقوس» بمحافظة الشرقية لأب يعمل فى التفتيش الزراعى تزوج قبل أم يوسف وأنجب بنتين وكان يوسف هو الإبن الأكبر على سبعة أبناء من الزوج الثانية. ولنا أن نتأمل شظف العيش لأسرة بهذا العدد لا يملك راعى غير راتبه المحدود. وقد تحدث زملاء يوسف إدريس من أبناء قرية بعد وفاته كيف كانوا يسرون ثلاثة كيلومترات على الأقدام ليصلوا إلى المدرسة الابتدائية فى فاقوس، ولنا أن نتأمل الطموح العظيم لرا الأسرة كثيرة العدد وهو يرسل بولديه الكبيرين ليدرس أحدهما الطب فى القاهرة والآخر الفنون فى كلية الفنون الجميلة حيث سكن الأخوة شقة صغيرة فى شارع «المبتديان»، والأهم من كل ذلك علينا أن نتأه القاهرة التى جاءها إدريس عام ١٩٤٥.

كانت القاهرة والحرب العالمية الثانية تضع خاتمها مدينة من أكر مدن العالم غلياناً، شبابها هم أبناء صناع ثورة ١٩١٩ الذين أدركوا عليهم صنع ثورة أخرى تنجح فى تحقيق ما فشلت فيه ثورة الآبا جيل أدرك أن الاستقلال الوطنى لا ينفصل عن العدالة الاجتماعى وأن هذا الاستقلال لن يتحقق دون أن يرتبط بالعدالة الاجتماعية، قد الهدفين وجهان لعملة واحدة. وشهد يوسف إدريس أثناء دراسته تكو لجنة الطلبة والعمال فى جامعة القاهرة عام ١٩٤٦، واشترك فى مظاهرات جيله وتعرض للاعتقال أكثر من مرة، وكان يقضى المعتقل يومين أو ثلاثة.

وقبل تخرج يوسف إدريس من كلية الطب في ديسمبر عام ١٩٥١، وكما يقول د. ناجي نجيب في كتابه «الحلم والحياة في صحبة يوسف إدريس»، الصادر عام ١٩٨٥، اشترك كاتبنا في تنظيم سرى «انحصر جهده في الإعداد للتدريب على السلاح بين الطلبة والعمال، باسم «اللجنة التنفيذية للكفاح المسلح»، واشترك في حركة «أنصار السلام»، وكانت أولى رحلاته إلى أوروبا للاشتراك في مؤتمر أنصار السلام في فيينا في فبراير عام ١٩٥٢. وفي خضم الانغماس في العمل السياسي أثناء الدراسة كتب يوسف إدريس أول قصصه القصيرة بعنوان «أنشودة الغرباء»، ونشرت في مجلة «القصة»، في العدد الصادر في الخامس من مارس عام ١٩٥٠، وبعد تخرجه نشر في «روز اليوسف» الأسبوعية، وفي «المصرى» اليومية أهم الصحف المصرية عشية الثورة.

بعد ثورة يوليو عام ١٩٥٢ اشترك الطبيب الأديب في إنشاء مجلة «التحرير» أولى مجلات الثورة في سبتمبر ١٩٥٢، مما يعنى تأييد للثورة بغير شك، وفي أغسطس عام ١٩٥٤ صدرت أولى مجموعاته القصصية «أرخص ليالى» (أو أرخص ليال بالعربية الصحيحة)، والتي اعتبرت فاتحة عهد جديد في الأدب القصصى العربى، وفي نفس الشهر قامت سلطات الثورة باعتقال يوسف إدريس، ولكن هذه المرة لمدة ١٣ شهراً. والواضح من ببليوجرافيا الكاتب أنه كتب بغزارة بعد خروجه من المعتقل في سبتمبر عام ١٩٥٥، وعلى نحو ربما لا مثيل له طوال حياته الإبداعية (٤٠ سنة).

ففى الفترة من ١٩٥٥ إلى ١٩٥٩ أصدر مسرحية «ملك القطن (١٩٥٥) ومجموعة قصص «جمهورية فرحات» (١٩٥٦) ورواية «قصة حب» ومجموعة «أليس كذلك» ومجموعة «البطل» (١٩٥٧) ومجموعة «حادث شرف» ومسرحية «اللحظة الحرجة» (١٩٥٨) ورواية «الحرام» (١٩٥٩). وفى نفس هذه الفترة تزوج السيدة «رجاء الرفاعى فى ٢٨ أغسطس ١٩٥٧» وانتدب من وزارة الصحة إلى وزارة الثقافة ثم إلى المؤتمر الإسلامى حيث عمل مع سكرتيهه العام أنور السادات وصاغ له كتابين من كتبه، ثم ترك العمل فى الحكومة وأصبح صحفى فى جريدة «الجمهورية» عام ١٩٥٩، وقيد فى نقابة الصحفيين عام ١٩٦١.

لم يخرج يوسف إدريس من معتقل الثورة التى أيدها مهزوماً إذن وإنما منتصراً. ولكن من الذى انتصر. إنه بالقطع ليس يوسف إدريس الشاب الوطنى الذى حلم بثورة تفوق ثورة آباءه، ويشارك فيها بالكلم والفعل، وإنما يوسف إدريس الكاتب الفنان الذى قرر أن يصنع «ثورته الخاصة» وأن يحمى إبداعه من بطش السلطة، بالتعاون مع هذه السلطة، وخاصة بعد أن قام زعيم الثورة بتأميم قناة السويس عام ١٩٥٦، وشهدت مصر حتى مطلع عام ١٩٥٩ ربما أزهى ثلاث سنوات فى تاريخها المعاصر، وهى السنوات التى شهدت الوحدة مع سوريا فى فبراير ١٩٥٨، وإعلان الجمهورية العربية المتحدة.

وأثناء عمله فى جريدة «الجمهورية» سافر يوسف إدريس إلى الجزائر فى ذروة حرب التحرير عام ١٩٦١ كصحفى، ولكنه لم يكتف بالكتابة

وإنما حقق أمنيته الكبرى باقتتران الكتابة بالفعل، فاشترك في بعض العمليات العسكرية كمقاتل. وفي عام ١٩٦٢ أنجب يوسف ابنه الأول «سامح»، ثم ابنه الثاني «بهاء» عام ١٩٦٤. وبعد هزيمة الخامس من يونيو عام ١٩٦٧ أنشأ عيادة في ميدان الجيزة ليحترف الطب لأول مرة في حياته، وكان ذلك تعبيراً واضحاً عن اليأس الذي اجتاح جيله وكل الأجيال بعد الهزيمة المنكرة. ولكنه لم يلبث أن أغلق العيادة، والتحق بالعمل في وزارة الثقافة، ثم ترك الوزارة، واستقر في جريدة «الأهرام» منذ عام ١٩٦٩ حتى وفاته، وخلال هذه الفترة أنجب ابنته الوحيدة «نسمة» عام ١٩٧٣.

تلك هي الخطوط العريضة في حياة كاتبنا كما جاءت في مصادر عدة وخاصة كتاب الدكتور ناجي نجيب، وبعد تخليصها من كثير من الوقائع موضع الخلاف، أو بالأحرى الوقائع التي تختلط بالخيال، أو ربما يحب صاحب السيرة وبعض مريديه أن يصورها كأن يقال أنه اعتقل عام ١٩٥٤ لنقده إتفاقية الجلاء دون وجود أى دليل على ذلك، أو أنه ذهب إلى الجزائر للاشتراك في حرب التحرير، وغير هذا مما لا يزيد قيمة الكاتب، تماماً كما أن عدم اعتقاله عام ١٩٥٩ ومقاله في شكر السيدة چيهان السادات عندما كان زوجها رئيس للجمهورية لا يقلل من قيمته. فقد ترك يوسف إدريس تراثاً قصصياً جميلاً يجعل كل ما عداه في هامش سيرته. صحيح أن كل كلمة ينشرها أى كاتب تدمغه إلى الأبد كما يقول سارتر، ولكن حجم تراثه القصصى ومدى جماله وقيمته وتأثيره يظل أسطع بنوره وكل ما عداه ظلال.

لا وقت للحب

يقول د. ناجى نجيب أن يوسف إدريس كتب رواية «قصة حب» عام ١٩٥٧ من واقع مشاركته فى «اللجنة التنفيذية للكفاح المسلح» عام ١٩٥١، بينما يقول عبد الستار الطويلة فى مجلة صباح الخير فى ٨ أغسطس ١٩٩١ أن فكرة الرواية نبتت أثناء اعتقال يوسف إدريس (١٩٥٤ - ١٩٥٥) وأنه استلهمها من حكايات صديق المعتقل الدكتور حمزة البسيونى الذى شارك فى الكفاح المسلح فى القناة عام ١٩٥١، ولهذا اختار يوسف إدريس اسم حمزة لبطل الرواية. وأياً كان الأمر فالسؤال هو ما الذى دفع صلاح أبو سيف لإخراج فيلم «لا وقت للحب» عام ١٩٦٣ عن رواية «قصة حب» الصادرة عام ١٩٥٧ والتى تدور أحداثها من أواخر شهر يناير إلى أواخر شهر فبراير ١٩٥٢. وما الذى جعل المخرج يطلق على الفيلم عنوان «لا وقت للحب»، وإلى أى مدى يعبر الفيلم عن يوسف إدريس.

أما مدى تعبير الفيلم عن الكاتب فهو يعبر عنه تماماً لأنه نفسه كاتب الحوار، وأما العنوان الجديد فيرتبط بالدافع الأسمى إلى اختيار هذه الرواية عام ١٩٦٣. فقد بدأ التفكير فى إعدادها للسينما بعد صدور «القرارات» الاشتراكية عام ١٩٦١، واسترداد يوسف إدريس وصلاح أبو سيف والعديد من مثقفى مصر الباحثين عن العدالة الاجتماعية الأمل فى أن تقوم ثورة يوليو بتغيير جذرى فى بنية المجتمع المصرى، ومحاولة اختيار التنمية المستقلة، ودعوة جماهير الفقراء للمشاركة فى صنع القرار، ودعوة المرأة للمشاركة فى صنع الحياة خارج المنزل

أيضاً: كانت الأحلام فى ذروتها إلى درجة رفع شعار أنه «لا وقت للحب».

كتب يوسف إدريس حوار الفيلم بينما كتب السيناريو لوسيان لامبير، وهو كاتب فرنسى تعاون معه أبو سيف فى تلك المرحلة. ويعبر الفيلم عن مرحلة تطلع الثورة إلى التغيير الجذرى من خلال العودة إلى الماضى القريب، وبالتحديد إلى يناير ١٩٥٢ حيث وقعت بعض الأحداث التى أدت إلى التبكير بموعد الثورة فى يوليو، وأهمها تعاضم الكفاح الشعبى المسلح ضد الاحتلال البريطانى فى مدن القناة، وهى الأحداث التى عاشها يوسف إدريس، وشارك فيها على نحو ما. فالفيلم أقرب إلى سيرة ذاتية للفنان فى شبابه.

تبدأ أحداث الفيلم فى منطقة الأهرامات حيث نرى رحلة مدرسية من ناحية، ومعسكر مقاومة شعبية للتدريب على السلاح من ناحية أخرى. ويتم التعاون بين معلمة المدرسة الشابة التى تشرف على الرحلة وتقوم بدورها «فاتن حمامة»، وأحد الفدائيين الذين يدرّبون الشباب على السلاح ويقوم بدوره «رشدى أباطة». وتبدأ قصة حب تتحول فيها المعلمة من فتاة بسيطة تطمح إلى الزواج والاستقرار ولا علاقة لها بالعمل العام، إلى مناضلة تشارك فى المقاومة بفعالية كبيرة، ويتحول الفدائى من مناضل يعطى كل حياته لقضيته إلى مناضل وعاشق للفتاة فى نفس الوقت. وينتهى الفيلم بإنقاذ الفدائى من كمين أُعد له عن طريق اشتراك كل سكان الحى فى أغنية شعبية تحذره من الخطر. وكما تتسم الرواية بالطابع التقريرى المباشر، كذلك يتسم الفيلم بذلك الطابع،

بل إنه يبرز ضعف الرواية التقريرية لأننا نرى أحداثها دون أسلوب يوسف إدريس المتميز النابض بالحياة، والذي يغطي ذلك الضعف في النص الأدبي.

الحرام والعيب

وفي نفس المرحلة من تاريخ مصر قبل هزيمة ١٩٦٧ أخرج هنري بركات «الحرام» عام ١٩٦٥ عن الرواية التي صدرت بنفس العنوان عام ١٩٥٩، وأخرج جلال الشرفاوي «العيب» عام ١٩٦٧ عن الرواية التي صدرت بنفس العنوان عام ١٩٦٢. وكلا الفيلمين من أهم الأفلام المصرية في الستينيات، بل إن الأول يعد من تحف هذه السينما في كل تاريخها. ومن حسن المصادفات أن تخرج السينما هاتين الروايتين في فيلمين على التوالي، إذ يمثلان في أدب يوسف إدريس «ثنائية» تتكامل على نحو فريد في التعبير عن رؤيته للواقع والحياة.

فـ «الحرام» تدور في الريف، و«العيب» تدور في المدينة، والشخصية المحورية في الحرام امرأة فلاح (عزيزة)، وفي العيب فتاة موظفة (سواء)، وكلا من عزيزة وسواء تسقطان تحت ضغط الحاجة فيما يطلق عليه الدكتور شكرى عياد (عدد أدب ونقد) السقوط الجنسي والذي يعبر عن السقوط الحقيقي أو «فقدان احترام الذات». ولكن بينما تموت عزيزة إثر الحمى بعد مولد الطفل الحرام فيما يشبه الانتحار، تقرر سواء الاستمرار في السقوط بعد أن فقدت القدرة على المقاومة.

توفر لفيلم «الحرام» كاتب قصصى ومسرحى كبير (سعد الدين وهبه) وممثلة كبيرة (فاتن حمامة) ومصور كبير (ضياء المهدى)

وماكبير كبير (مصطفى إبراهيم) ومونتيرة كبيرة (رشيدة عبد السلام) ومهندس صوت كبير (نصرى عبدالنور) وممثل كبير (زكى رستم) وموسيقى شاب بارع (سليمان جميل) فتكاملت عناصره الفنية ولم تقل قيمة الفيلم عن قيمة الرواية التى تعتبر أعظم روايات يوسف إدريس. ورغم أهمية فيلم «العيب» حيث مثلت لبنى عبد العزيز دور سناء، وكانت لبنى كممثلة هى رمز المرأة «الجديدة» من خلالها اختياراتها الدقيقة للأدوار، إلا نهاية الفيلم أوحى بصمود البطلة، فأصبح تغير المجتمع يقوم أساساً على صمود الأفراد على النقيض مما يذهب إليه يوسف إدريس.

ونهاية فيلم «الحرام» تختلف عن نهاية الرواية أيضاً، ولكن على نحو يؤكد رؤية يوسف إدريس. إذ يستبعد سعدالدين وهبة الصفحات الثلاث الأخيرة المفتعلة عن الإصلاح الزراعى وثورة يوليو التى «أنهت» بؤس الفلاحين. وهى النهاية التى يذكر الدكتور ناجى نجيب أنها ربما كانت بإيحاء من يوسف السباعى.

وشخصية المرأة فى «العيب» كانت موضوعاً لخلاف غريب. إذ بينما أجمع نقاد إدريس على أنه ينتصر للمرأة فى هذه الرواية، وفى كل رواياته، بل وتذهب الكاتبة إقبال بركة (مجلة صباح الخير) إلى القول بأنه «بعد قاسم أمين لم يقف إلى جانب المرأة المصرية، ويناصرها، ويتعصب لقضيتها كاتب مثل يوسف إدريس فى كل ما كتب، ترى الناقدة والأديبة الكبيرة الدكتورة لطيفة الزيات (مجلة أدب ونقد) أن سناء «وفقاً للمؤلف تسقط سقوطاً كاملاً مجرد أنها امرأة. أحادية الكيان على غير الرجل المتعدد الأبعاد».

يقول يوسف إدريس فى روايته «النساء أو الفتيات شخصياتهن متماسكة مترابطة ككتلة واحدة تضم قيمهن جميعاً، وكلها قيم متحدة واحدة، الحرام فيها حرام تحت مختلف الظروف والأحوال، والحلال أيضاً واحد، والعيب فى العمل مثل العيب فى الشرف، وما يعيب فى البيت يعيب أيضاً فى المصلحة، كتلة مترابطة واحدة، فرق كبير بينها وبين قيم الرجال الموزعة على أدراج ودوسيهات بحيث يحيا الرجل صادقاً بأكثر من مقياس وأكثر من شرف وأكثر من حلال أو حرام. وهذا الموقف الواضح فى مناصرة المرأة ينطبق أيضاً على الرجال والنساء كما نراهم فى «الحرام».

٥ ساعات

يتكون فيلم «٣ قصص» عام ١٩٦٨ من ٣ أفلام قصيرة الأولى «دنيا الله» تأليف نجيب محفوظ وإخراج إبراهيم الصحن، والثانية «٥ ساعات» تأليف يوسف إدريس وإخراج حسن رضا، والثالثة «إفلاس خاطبة» تأليف يحيى حقى وإخراج إبراهيم الصحن. ويعتبر هذا الفيلم من أحسن الأفلام المصرية الست التى تكونت من ٣ أجزاء وأنتجت من ١٩٦٦ إلى ١٩٧٦، وكان الفيلم الثانى منها.

قصة «٥ ساعات» من أوائل قصص يوسف إدريس القصيرة، فقد كتبها ونشرها لأول مرة عام ١٩٥٢، وجاءت ضمن مجموعته الأولى «أرخص ليالى» عام ١٩٥٤. وتعتبر هذه القصة من القصص التى استمدتها من تجاربه الشخصية مباشرة. يقول د. شكرى عياد (مجلة

بـلال أغسطس ١٩٩١) أنها «قصة واقعية عن مصرع الضابط
بد القادر طه الذى قتله حرس «فاروق» الحديدى وتحذثت عنه
صحف فى أوائل عهد الثورة، وقد اتفق أن كان يوسف طبيباً منارياً
، قسم الاستقبال فى القصر العينى حينما حمل إليه الضابط الجريح» .

جاء الفيلم الذى اشتركت فى تمثيله «نادية لطفى» و«رشوان توفيق»
عبراً عن القصة التى تصور محاولات إنقاذ الضابط قبل
تشهاده، والتى يتحول فيها إلى رمز لجيل كامل هو جيل يوسف
يس الذى استشهد منه عشرات الشباب فى الفترة من بعد نهاية
ربب العالمية الثانية إلى قيام ثورة يوليو. وغنى عن الذكر أن شكل
يلم التمثيلى القصير شكل مناسب للتعبير عن القصة القصيرة فى
ينما. غير أن الأفلام المكونة من ثلاث قصص قصيرة عبرت تاريخ
ينما فى مصر كموضة استمرت عشر سنوات، بعد ظهورها فى
ينما الأوروبية فى نفس الفترة، ومن ناحية أخرى لم يكن من بين
فلام الستة التى أنتجت غير فيلم واحد عن قصة ليوسف إدريس.

دثة شرف

أخرجت السينما المصرية ثمانية أفلام روائية عن قصص قصيرة
قالات ليوسف إدريس من عام ١٩٧٠ إلى عام ١٩٩٠. ومعالجة
صة القصيرة فى فيلم روائى مشكلة فنية معقدة. فالقصة القصيرة
جحة هى قصيرة بمعنى تعبيرها عن موقف محدود فى مساحته
رامية، أو بالأحرى ليست «ملخصاً» لرواية طويلة. وبالتالي فتحويل
صة القصيرة الناجحة إلى فيلم روائى أو مسرحية من عدة فصول

يقتضى إما إضافة أحداث، أو صياغة جديدة للقصة بلغة السينما الخالصة أو لغة المسرح الخالص، وليس «التطويل» في أحداث القصة القصيرة ذات الموقف الدرامى المحدود.

قام يوسف إدريس بنفسه بتحويل بعض قصصه القصيرة إلى مسرحيات من فصل واحد، أو من عدة فصول، لكن هذه المسرحيات لم تأت على نفس المستوى الرفيع لمسرحيته الخالصة «الغرافير». وفي أول فيلم من الأفلام الروائية المعدة عن قصصه القصيرة، وهو فيلم «حادثة شرف»، إخراج شفيق شامية عام ١٩٧١ حاول يوسف إدريس ذات المحاولة في السينما فقام بكتابة سيناريو وحوار قصته التي كتبها ونشرها لأول مرة عام ١٩٥٨، وجعلها عنواناً لمجموعة قصصية نشرت في نفس العام.

و«حادثة شرف» من أجمل قصص يوسف إدريس تتناول مرة أخرى، ولن تكون أخيرة السقوط الجنسى لفتاة قروية، ولكنها هذه المرة تسقط لأنها جميلة مما يثير الشكوك فيها، فلا تجد في النهاية غير الانحراف بالفعل.

ولا مجال هنا للحديث عن الفيلم وأصله الأدبي، فالفيلم إنشاء جديد بواسطة نفس مؤلف الأصل الأدبي، ولكن يوسف إدريس لم ينجح في الكتابة للسينما قدر نجاحه في الكتابة الأدبية، وكان الفيلم من ناحية أخرى التجربة الأولى نوعها لمخرجه، ويعانى الكثير من الضعف الفنى..

قاع المدينة

وفى عام ١٩٧٤ عرض فيلم «قاع المدينة»، إخراج حسام الدين مصطفى عن قصة يوسف إدريس التى كتبها ونشرها لأول مرة بنفس العنوان عام ١٩٥٦، ونشرت فى مجموعة «أليس كذلك»، عام ١٩٥٧. وفى هذا الفيلم قام الناقد الكبير أحمد عباس صالح بكتابة السيناريو والحوار، ورغم أنه من خير من يدرك أبعاد أدب يوسف إدريس إلا أنه فى محاولته إضافة أحداث تحول القصة الأدبية القصيرة إلى فيلم روائى استسلم لبعض تقاليد الأفلام التجارية السائدة. فلم يأت الفيلم على نفس مستوى عمق القصة.

إنها قصة عزيزة فى «الحرام»، ولكن فى قاع المدينة، وليس فى قاع القرية. فالمرأة التى يمرض زوجها فى المدينة تعمل خادمة، وسقوط الخادمة على أيدى صاحب البيت، كما كان سقوط عزيزة على أيدى صاحب الأرض. وصاحب البيت فى «قاع المدينة»، قاض يمثل قمة مجتمع المدينة مثل صاحب الأرض الذى يمثل قمة مجتمع القرية. ولكن القاضى فى الفيلم يعانى من مشكلة جنسية، ولا يجد الحل لمشكلته إلا مع الخادمة، وتلك إضافة تغير من طبيعة القصة الأصلية، كما يجعل الفيلم من الشخصية النسائية الثانية فى حياة القاضى، والتى تمر مروراً عابراً فى القصة شخصية رئيسية دون مبررات درامية كافية، وإنما مجرد إضافة المزيد من الأحداث.

ورغم تقاليد الأفلام التجارية السائدة التى كان للمخرج الدور الرئيسى فى وجودها، ففيلم «قاع المدينة»، يدخل تاريخ السينما

المصرية لما تميز به من مستوى رفيع فى الأداء التمثيلى لبطلته «نادية لطفى» التى تمكنت من الإحساس بمأساة الخادمة بأسلوب سينمائى متكامل، فلم تعتمد على الحركات الخارجية الغليظة، أو الملابس، أو الماكياج. وقد لخصت هذا الإحساس بنظرة واحدة وهى تدق الباب بطريقة مختلفة بعد أن تحولت إلى عاهرة وفقدت ذاتها.

النداهة وعلى ورق سيلوفان

وفى عام واحد (١٩٧٥) أخرج حسين كمال «النداهة، وعلى ورق سيلوفان» عن قصتين لـيوسف إدريس كتب الأولى ونشرها لأول مرة عام ١٩٦٨، وكانت عنواناً لمجموعة عام ١٩٦٩، وكتب الثانية ونشرها لأول مرة عام ١٩٧٠، وصدرت فى مجموعة «بيت من لحم» عام ١٩٧١.

ومرة أخرى نجد فى «النداهة» السقوط الجنسى فى قاع المدينة: ولكن هذه المرة لفلاحة من القرية جاءت لتعيش مع زوجها بواب العمارة، فيغويها أحد سكان العمارة. ومثل موظفة العيب وخادمة قاع المدينة تقاوم المرأة ولكنها عندما تسقط يكون سقوطها كاملاً. فعندما يقرر الزوج العودة بزوجته إلى القرية تهرب منه فى الميدان الواسع المزدهم بإرادتها الكاملة، ودون أى نداء خفى (النداهة أو القدر التى دفع بها من القرية إلى المدينة).

كتب سيناريو وحوار «النداهة» الثنائى التليفزيونى المعروف آنذاك مصطفى كامل وعاصم توفيق فأجادا تحويل القصة القصيرة إلى فيلم روائى يصور بانوراما للحياة فى القاهرة فى منتصف السبعينيات من

خلال سكان العمارة، وتكاملت عناصر الفيلم كما فى «الحرام» من الأداء التمثيلى لماجدة وشكرى سرحان إلى تصوير عبد الحليم نصر وموسيقى إبراهيم حجاج ومونتاج رشيدة عبد السلام وديكور نهاد بهجت، غير أن المقابلة بين القرية والمدينة جاءت تقليدية، وكان تحويل ذئب النساء الذى يغوى الفلاحة إلى مهندس إلكترونيات، وديكور منزله الكاريكاتورى، والموسيقى الإلكترونية المصاحبة لظهوره تعبير ساذج عن الصراع بين البراءة التقليدية وغير الحقيقية فى القرية وافتقاد هذه البراءة فى المدينة، فالمجتمع المصرى لا يعانى من مشاكل المجتمع التكنولوجى، وإنما من مشاكل افتقاد التكنولوجيا. وتلك إضافة لا علاقة لها بالقصة الأدبية ليوسف إدريس.

ولكن من ناحية أخرى جاء الفيلم بارعاً فى التعبير السينمائى الخالص عن جوهر القصة من خلال الأغنية التى تتكرر من البداية إلى النهاية معبرة عن القدر الخفى (النداهة) على شريط الصوت، ومن خلال لقطات قصيرة لمشهد الاغتصاب باللون الأزرق على شكل رؤى تأتى البطلة قبل وقوع حادث الاغتصاب ذاته على شريط الصورة. بل وجاءت نهاية الفيلم والمختلفة عن نهاية القصة مناسبة ولا تتناقض مع فكر يوسف إدريس فى نفس الوقت، إذ تسير الفلاحة بهمة فى مونتاج متوازى مع لقطات لها وهى تعمل ممرضة فى مستشفى، أو عاملة فى مصنع، ويتصاعد الإيقاع وهى تمضى بثقة فى شوارع القاهرة التى تعود إليها هذه المرة غازية وليست مغزوة.

وعلى النقيض من «النداهة» جاء فيلم «على ورق سيلوفان» ربما الفيلم الوحيد فى كل سينما يوسف إدريس فى حياته الذى ينتمى إلى الأفلام محكمة الصنع التى يمكن أن تدور أحداثها فى أى مكان أو أى زمان، والفيلم الوحيد أيضاً الذى تقات فيه البطلة زوجة الطبيب من السقوط الجنسى نتيجة إنشغال زوجها عنها، عندما تذهب إليه لأول مرة بالصدفة فتراه وهو يعمل، وتذكر من أبعاد شخصية أبعاداً لم تكن تدركها من قبل.

الثمانينيات

أما الأفلام الأربعة الباقية وهى «حدوة مصرية» إخراج يوسف شاهين، و«العسكري شبراوى» إخراج هنرى بركات عام ١٩٨٢، و«عنبر الموت» إخراج أشرف فهمى عام ١٩٨٨، ثم «حلاوة الروح» إخراج أحمد فؤاد درويش فتختلف تماماً عن الأفلام الثمانية السابقة. فالفيلم الأول والثالث عن مقالين أعاد يوسف إدريس كتابتهما كقصتين للسينما مباشرة، أو ما يسمى معالجة درامية، وبالتالي فهما لا يعبران عن أدب يوسف إدريس، وإنما عن إدريس كاتب المقالات.

والفيلمان الثانى والرابع هما الفيلمين الوحيدين اللذين أخرجنا عن قصتين دون استخدام العنوان الأصلى، ففيلم «العسكري شبراوى» عن قصة «مشوار» التى كتبها يوسف إدريس ونشرها لأول مرة عام ١٩٥٣ وجاءت ضمن مجموعة «أرخص ليالى» عام ١٩٥٤، وهو فيلم تجارى ردى، وفيلم «حلاوة الروح» عن قصة «العسكري الأسود» التى كتبها

ونشرها لأول مرة عام ١٩٦١، وكانت عنواناً لمجموعة صدرت عام ١٩٦٢، وهو فيلم يفتقد ألف باء اللغة السينمائية، ويعانى من ركاقة يندر وجودها فى تاريخ السينما المصرية. ومن الغريب أن «حلاوة الروح» عنوان قصة أخرى لـ يوسف إدريس كتبها ونشرها لأول مرة عام ١٩٧٠ وصدرت فى مجموعة «بيت من لحم» عام ١٩٧١.

سعد الدين وهبه

سعد الدين وهبه نموذج للمثقف «المقاتل» الذى لا يكتفى بالحلم، وإنما يسعى إلى تحقيقه فى الواقع، إنه أحد أعلام الأدب المصرى المعاصر بعد ثورة يوليو ١٩٥٢، وقد كتب القصة القصيرة، والمسرحية والمقال، والسيناريو، ولكنه لم يكتف بالكتابة، فقد تولى العديد من المناصب القيادية فى الصحافة، وفى الأجهزة الثقافية الحكومية، وكذلك فى المؤسسات الشعبية مثل نقابة السينمائيين واتحاد الكتاب.

إنه ابن ثورة يوليو بكل معنى هذه العبارة، ومنذ اللحظة الأولى لقيام الثورة، وقد ظل سعد الدين وهبه فى «السلطة» منذ عام ١٩٥٢، ولكنه لم يشعر أبداً أنه «يتعاون» مع السلطة، بل لم يشعر أبداً أنها «سلطة»، كان سعد الدين وهبه يتصرف باعتبار أن جيله قام بثورة وطنية عام ١٩٥٢، ويحكم مصر منذ ذلك الحين، وبالتالي فمكانه الطبيعى أن يكون فى «السلطة». يوافق من داخلها، ويعارض من داخلها، ولكنه دائماً هناك.

إنجازات سعد الدين وهبة فى السينما المصرية منذ بداية الستينيات كثيرة، وهامة، ففى الستينات تولى رئاسة إحدى شركتى القطاع العام لانتاج الافلام، وكان انتاجا متميزا، وعندما تولى رئاسة قصور الثقافة شهدت نوادى السينما فى هذه القصور عصرها الذهبى، وعندما تولى رئاسة شركة القطاع العام للنشر، أصدر أفضل مجلة سينمائية ثقافية صدرت فى مصر.

وفى السبعينيات أسس سعدالدين وهبه المهرجان القومى للأفلام التسجيلية والقصيرة عام ١٩٧٠، والمهرجان القومى للأفلام الروائية عام ١٩٧١. وعندما انتخب نقيبا للسينمائيين شهدت هذه النقابة أحد عصورها الذهبية بدورها، وفى الثمانينيات تولى رئاسة مهرجان القاهرة السينمائى الدولى عام ١٩٨٥، فأصبح المهرجان مهرجانا حقيقيا لأول مرة. وفى الدورة الأولى لرئاسته للمهرجان تمت الدعوى إلى انشاء الاتحاد العام للفنانين العرب، وبفضل قدرة سعد الدين وهبة على الانجاز خرج هذا الاتحاد الى الوجود، وانتخبه الاعضاء رئيسا للاتحاد.

وفى التسعينيات تمكن سعد الدين وهبه من استعادة المسابقة الدولية لمهرجان القاهرة عام ١٩٩١، وبالتعاون بين المهرجان والاتحاد العام للفنانين العرب بدأ المهرجان عام ١٩٩١ فى اصدار الكتب، وفى اقامة حلقات بحثية اشترك فيها صفوة النقاد والباحثين العرب، وقد تناولت حلقة البحث الأولى ١٩٩١ تجميع ودراسة التشريعات السينمائية فى العالم العربى، وكان موضوع الحلقة الثانية «تاريخ السينما العربية

الصامتة،، والثالثة «تاريخ السينما العربية الناطقة،، والرابعة
«الببليوجرافيا الشاملة للسينما العربية، في ست لغات.

عرض أول فيلم كتبه سعد الدين وهبه عام ١٩٦٣، يبلغ مجموع
أفلام الكاتب ١٢ فيلماً هي:

١ - زقاق المدق (١٩٦٣)

إخراج حسن الامام

٢ - عروس النيل (١٩٦٣)

إخراج فطين عبدالوهاب

٣ - أدهم الشرقاوى (١٩٦٤)

إخراج حسام الدين مصطفى

٤ - الحرام (١٩٦٥)

إخراج هنرى بركات

٥ - مراتى مدير عام (١٩٦٦)

إخراج فطين عبدالوهاب

٦ - الزوجة الثانية (١٩٦٧)

إخراج صلاح أبو سيف

٧ - أرض النفاق (١٩٦٦)

إخراج فطين عبدالوهاب

٨ - أبى فوق الشجرة (١٩٦٩)

إخراج حسين كمال

٩ - سوق الحريم (١٩٧٠)

إخراج يوسف مرزوق.

١٠ - شباب في عاصفة (١٩٧١)

إخراج عادل صادق

١١ - أريد حلا (١٩٧٥)

إخراج سعيد مرزوق

١٢ - آه يا بلد آه (١٩٨٦)

إخراج حسين كمال.

وقد كتب سعد الدين وهبة السيناريو والحوار لكل هذه الأفلام، وكتب القصة أيضا لثلاثة منها وهي «سوق الحريم» منها «شباب في عاصفة» و«آه يا بلد آه» (الـ ١٢) فيلما لـ ٩ مخرجين منها ٣ إخراج فطين عبدالوهاب و٢ اخراج حسين كمال).

زقاق المدق

تم اعداد ٢٠ فيلما من روايات نجيب محفوظ في أفلام مصرية منذ عام ١٩٦٠، وكانت «زقاق المدق» الرواية الثالثة عام ١٩٦٣ بعد «بداية ونهاية» اخراج صلاح أبو سيف، عام ١٩٦٠، و«اللص والكلاب» اخراج كمال الشيخ عام ١٩٦٣.

وقد عكس كل فيلم العالم الذى يفضل مخرجه التعبير عنه: عالم الطبقة الوسطى عند صلاح أبو سيف، وعالم الجريمة عند كمال الشيخ، ثم عالم الطبقات الدنيا، أو قاع الطبقة الوسطى وسواط الطبقات عند

حسن الإمام، ولكن اختيار «زقاق المدق» يعبر أيضا عن العالم الدرامى لكاتب النص السينمائى سعد الدين وهبة.

تدور أحداث الرواية، وكذلك الفيلم فى زقاق من أزقة أحياء القاهرة الفاطمية القديمة أثناء الحرب العالمية الثانية عام ١٩٤٤، والزقاق زاوية صغيرة مغلقة، أو كما يطلق عليها العامة فى القاهرة القديمة «حارة سد». وربما تكون هذه الرواية الوحيدة من روايات نجيب محفوظ التى لا يقوم بناءها على اساس من حبكة تتصاعد، وإنما العديد من الحكايات التى تنمو عرضيا.

وهناك صعوبات خاصة فى اعداد مثل هذه الروايات للسينما أو المسرح اذ تتطلب اختيار حكايات دون غيرها، والتركيز على شخصيات أكثر من غيرها، ولكن سعدالدين وهبة استطاع أن يصنع أحد أفضل الأفلام المعدة عن روايات نجيب محفوظ، وذلك بالتركيز على مأساة حميدة (شادية) ابنة الزقاق التى تتطلع إلى الخروج إلى الدنيا الواسعة، ولكن ظروف المجتمع القاسية تجعلها تفقد كل شيء، ثم تفقد حياتها وتعود الى الزقاق حثة هامة.

عروس النيل

الفيلم الوحيد بين أفلام سعدالدين وهبة لم يكتب له السيناريو وإنما الحوار فقط، أو بالأحرى كانت مشاركته فى السيناريو من موقع كتابته للحوار حيث يستحيل عمليا الفصل بين السيناريو والحوار فصلا تاما، والفيلم عن قصة سينمائية (أى غير أدبية وغير منشورة) من تأليف فايق اسماعيل الذى كتب السيناريو مع كامل يوسف.

«عروس النيل» اسطورة فرعونية تقول أن المصريين كانوا يخصصون أحد أيام السنة للاحتفال بالنيل عن طريق قتل فتاة جميلة غرقا كقربان للنهر حتى يستمر في عطائه. وحتى وقت قريب كان هناك احتفال سنوى يسمى «وفاء النيل»، ولكن من دون قربان بالطبع، ويستخدم الفيلم هذه الاسطورة للربط بين الماضى والحاضر، وقام شادى عبد السلام بتصميم الملابس الفرعونية، وشارك حلمى عزب فى تصميم ديكورات الفيلم.

فشل فيلم «عروس النيل» فى الربط بين الأسطورة القديمة والحاضر، وجاء متعسفا وثقيلا.. ولا شك أن اختيار سعد الدين وهبه لكتابة الحوار كان نتيجة النجاح الكبير الذى حققته مسرحيته الأولى «المحروسة» فى ذلك الوقت، فالكثير من صناع السينما يتصورون أن المسرح حوار، وأن من الممكن استغلال كتاب المسرح فى كتابة حوار الأنلام من دون المشاركة فى السيناريو.

أدهم الشرقاوى

يتناول هذا الفيلم قصة بين الحقيقة والأسطورة عن شخصية فلاح من محافظة الشرقية يدعى أدهم. ومن المفترض أنه عاش فى ثلاثينيات القرن العشرين، ويعتبر «روبين هود» المصرى، إذ يقال أنه كان يسرق من الأغنياء ليعطى الفقراء، وأنه كان يحارب قوات الاحتلال البريطانى أيضاً.

صنع الفيلم عام ١٩٦٤ بعد نجاح مسلسل الراديو عن نفس القصة حيث قام فيه محمد رشدي بغناء «موال» طويل عن البطل الشعبي، وكان المقصود من المسلسل، ثم من الفيلم التعبير عن شخصية الرئيس جمال عبدالناصر، والذي كان في ذلك الوقت يقود ثورته «الإشترابية».

ورغم نجاح سعدالدين وهبه في كتابة السيناريو والحوار، ونجاح عبدالله غيث في تمثيل الدور الرئيسي، إلا أن أسلوب الاخراج الذي اتبعه حسام الدين مصطفى، وهو أسلوب افلام «الويسترن» الأمريكية جعل الفيلم من الافلام التجارية الاستهلاكية.

الحرام

وفي الريف ايضا، ولكن بعيدا عن الأساطير يدور فيلم «الحرام» الذي كتبه سعدا لدين وهبه عن الرواية/ التحفة التي كتبها يوسف ادريس، وأخرجها هنري بركات في أحد أحسن أفلامه، ومن أحسن الأفلام المصرية التي تدخل في عداد الكلاسيكيات، وقد مثلت فائق حمامة الدور الأول ببراعة، وعرض الفيلم في مسابقة مهرجان كان، كما عرض في مهرجان موسكو والعديد من المهرجانات الدولية.

مراتى مدير عام

أول كوميديا يكتبها سعدالدين وهبه للسينما، حيث بدت موهبته غير العادية في الابداع الكوميدى وقدم أحد أهم كلاسيكيات الكوميديا فى السينما المصرية، ولا شك أن نجاح الفيلم يعود إلى أسلوب فطين عبدالوهاب أبرع مخرجى الكوميديا فى تاريخ السينما المصرية، والأداء المتميز المتقن للممثلة شادية فى الدور الأول.

فيلم «مراتى مدير عام» من أهم الأفلام التى دافعت عن حقوق المرأة فى الستينيات، وهو العقد الذى شهد وصول المرأة المصرية إلى مقعد الوزارة لأول مرة فى تاريخ مصر الحديث. وفى هذا الفيلم يقدم سعد الدين وهبة فى إطار ساخر شخصية «المتطرف» الدينى الذى يعتبر مصافحة المرأة من الأفعال التى تفسد «الوضوء» أو التطهر بالمياه قبل الصلاة. والفيلم بصفة عامة خلاصة خبرة سعدالدين وهبة فى التعامل مع موظفى الحكومة فى مصر.

الزوجة الثانية

عن قصة قصيرة للكاتب أحمد رشدى صالح كتب سعدالدين وهبة «الزوجة الثانية» الذى كان أول فيلم يخرج به صلاح أبو سيف وتدور أحداثه فى الريف المصرى.

والفيلم من حيث الكتابة الدرامية أقرب إلى القصص الشعبية التى تدور حول «كيد النساء» كما فى «الف ليلة وليلة» وغيرها. وفى «الزوجة الثانية» مباراة تمثيلية كبيرة بين أربعة من كبار صناع فن التمثيل فى السينما المصرية وهم صلاح منصور وشكرى سرحان وسناء جميل وسعاد حسنى.

أرض النفاق

وفى «أرض النفاق» يعود سعد الدين وهبة للتعاون مع المخرج الوحيد الذى أخرج له ثلاثة أفلام، وهو فطين عبدالوهاب، ويعود مرة أخرى إلى الكوميديا، ولكن من خلال رواية من أحسن روايات يوسف

السباعى، والتي صدرت فى كتاب عام ١٩٤٨، ولم يدرك صلاحيتها للسينما غير سعدالدين وهبة بعد عشرين سنة كاملة من صدورها.

هنا الربط بين الخيال والواقع، وعلى العكس من «عروس النيل» يبدو ناجحا تماما، ومقتعا تماما، فالرواية، وكذلك الفيلم، عن بائع أعشاب يتوصل إلى صنع أعشاب للأخلاق: بعضها يعلم الصدق، وبعضها يعلم الكذب، وهكذا. ويعتبر هذا الفيلم من أحسن الأفلام التى مثلها الثنائى الكوميدي الأنجح فى الستينيات (فؤاد المهندس - شويكار)، ومن كوميديات فطين عبدالوهاب الكلاسيكية مثل كوميديا «مراتى مدير عام».

أبى فوق الشجرة

الفيلم الوحيد الذى لم يكتبه سعدالدين وهبة وحده، وإنما بالاشتراك مع مجموعة من الكتاب حشدتهم شركة الانتاج لصنع «أبى فوق الشجرة» آخر أفلام نجم عصره الأول المغنى عبدالحليم حافظ، وانجح فيلم فى تاريخ السينما المصرية من حيث الإيرادات، فقد كان أول فيلم يستمر عرضه سنة كاملة متصلة فى دور العرض منذ عرفت مصر السينما. وكان نجاحه فى الدول العربية الأخرى بنفس القدر، ولا يزال «العلاج المضمون» لأى دار عرض سينمائى فى العالم العربى تعاني من قلة الاقبال، ومن المؤكد أن الاستعانة بالكاتب موضوع الدراسة فى هذا الفيلم إنما كانت لأسباب تتعلق بالمهارة الحرفية.

سوق الحرير

يمثل هذا الفيلم بداية مرحلة جديدة فى العلاقة بين كاتب السيناريو سعدالدين وهبة والسينما. ففي هذه المرحلة نجد أربعة أفلام فى

السبعينيات والثمانينيات منها ٣ أفلام كتبها من تأليفه بالكامل (القصة والسيناريو والحوار) وفيلم واحد عن قصة حسن شاه (أريد حلاً).

«سوق الحريم» الذى أخرجه يوسف مرزوق، وهو من كبار مخرجى الفيديو والتليفزيون المصرى كوميديا شعبية لمعت فيها الممثلة الكبيرة سميحة أيوب تسخر من الذين يتعاملون مع المرأة بمنطق «الحريم» أو بالأحرى الجوارى. ولكن أسلوب يوسف مرزوق فى إخراج هذه الكوميديا لم يتخلص من الطرق التى كانت تستخدم فى إخراج تمثيليات الفيديو فى الستينيات.

شباب فى عاصفة

ويعتبر «شباب فى عاصفة» أفضل النصوص السينمائية التى ألفها سعد الدين وهبة للسينما مباشرة. ففى هذا النص المحكم، الدقيق، تتجلى براعة الكاتب الدرامية، وخبرته الحياتية بين المدينة والريف. أنه مرة أخرى يتناول قضية المرأة فى المجتمع المصرى، ولكن على نحو يدين اخلاقيات الطبقة الوسطى بعنف، هنا تلاحق الاشاعات فتاة جميلة بأنها عاهرة، ولا تجد الفتاة مفراً من أن تصبح عاهرة بالفعل فى نهاية الفيلم. ولكن «شباب فى عاصفة» كان الفيلم السينمائى الأول لمخرج من مخرجى الفيديو أيضاً وهو عادل صادق الذى لم يتمكن من التخلص من آثار الفيديو وهو يخرج الأفلام مثل يوسف مرزوق، وربما كان هذا الفيلم أول فيلم يكشف الموهبة التمثيلية للفنانة نيللى.

وقد أعترضت الرقابة على نهاية الفيلم «شباب فى عاصفة» ثم عادت وصرحت به مع اشتراط كتابة عبارة من أغرب العبارات

الرقابية التى طبعت على الأفلام وهى «ينصح الآباء بمصاحبة الأبناء عند مشاهدة هذا الفيلم».

أريد حلا

وعن قصة حسن شاه المأخوذة من ملف إحدى القضايا، كتب سعد الدين وهبه «أريد حلا» الذى أخرجه سعيد مرزوق، ومثلت الدور الأول فيه فائق حمامة، ويعتبر من أهم الأفلام المصرية التى تناولت قضية المرأة. اذ يهاجم على نحو لم يسبق له مثيل، وبجراحة كبيرة قانون الأحوال الشخصية المصرى الذى يعطى الرجل وحده حق الموافقة على الطلاق. وقد ساهم الفيلم فى تغيير بعض مواد هذا القانون، وحقّق نجاحا كبيرا فى نفس الوقت، وكان ذروة تعبير الكاتب عن قضايا المرأة المصرية، وهى موضوع العديد من أفلامه منذ «مراتى مدير عام».

آه يا بلد آه

كان سعد الدين وهبة ولا يزال، كما قلنا، ابن ثورة يوليو ١٩٥٢، ولكن هذا يعنى أنه لم ينقد ممارسات نظم الحكم التى جاءت نتيجة هذه الثورة. وفيلم «آه يا بلد آه» هو أوضح تعبير عن نقد الكاتب لثورة يوليو، ولكنه من ناحية ربما يكون فيلمه الوحيد الذى يتسم بطابع مسرحى واضح، ومن ناحية، استطاع حسين كمال مخرج الفيلم أن يستخدم نقد الثورة فى النص المكتوب ويحوّله إلى هجوم عنيف فى النص المرئى المسموع.

إحسان عبد القدوس

كان لإحسان عبدالقدوس دور بارز في السينما أيضا، وذلك عن طريق الأفلام التي أعدت عن قصصه ورواياته، والتي شارك في كتابة السيناريو أو الحوار للكثير منها، فهو على النقيض من نجيب محفوظ مثلا لم يكن يؤمن بأن صاحب العمل الأدبي الأصلي لعلاقة له بالفيلم أو المسرحية التي تعد عن عمله الأدبي.

أفلام سيدما إحسان عبد القدوس أخرجها عدد محدود نسبيا من المخرجين، فأكثر من نصف هذه الأفلام من إخراج صلاح أبو سيف وحسين كمال وحسام الدين مصطفى وأشرف فهمي وأحمد يحيى، وهذا يعنى أن الكاتب لم يكن يتعامل من أى مخرج يقترح عليه إخراج أحد أعماله، وإنما يتعامل فقط مع من يثق فى قدرتهم على استيعاب عمله، والتعبير عنه بصورة جدية وجيدة.

سينما إحسان عبد القدوس تعبر عن المراحل المختلفة التي مر بها المجتمع المصرى من الخمسينيات إلى الثمانينات، فهو نموذج للكاتب الذى يتفاعل مع المجتمع على نحو مباشر، وربما كان هذا التفاعل

الحى هو ما جعل نقاد الأدب لا يهتمون بقصصه ورواياته، ويعتبروها من الأدب «الصحفى»، إذا جاز التعبير، فهو ليس أديب فقط، وإنما صحفى أيضا، وصحفى سياسى كان له دوره فى التمهيد لثورة يوليو ١٩٥٢، وفى تأكيد وجودها، وفى نقدها بعد ذلك.

الله معنا

والمحطات الرئيسية فى سينما إحسان عبدالقدوس تبدأ مع فيلم «الله معنا» إخراج أحمد بدرخان عام ١٩٥٥، وفى هذا الفيلم تناول قصة ثورة يوليو، والعلاقة بين قيام الثورة وقضية الأسلحة الفاسدة فى حرب فلسطين عام ١٩٤٨، والتي كان كصحفى صاحب الفضل الأول فى إعلانها على الرأى العام، وقد منع الفيلم بعد إنتاجه فترة من الوقت، ثم سمح بعرضه بعد أن شاهده مجلس قيادة الثورة.

أين عمرى

وكان الفيلم الثانى الهام «أين عمرى» إخراج أحمد ضياء الدين عام ١٩٥٦. وفى هذا الفيلم الذى قامت بإنتاجه وتمثيل الدور الأول فيه الفنانة ماجدة، عبر الكاتب عن مأساة الفتاة التى يفرض عليها الزواج من رجل يكبرها فى السن على نحو لم يسبق له مثيل فى الأفلام المصرية. وقضايا المرأة بصفة عامة من الموضوعات الرئيسية فى أدب وسينما إحسان عبدالقدوس. ومن أهم الأفلام التى تناولت هذه القضايا أيضا «الطريق المسدود» عام ١٩٥٨، و«أنا حرة» عام ١٩٥٩ من إخراج صلاح أبو سيف، و«النظارة السوداء» عام ١٩٦٣ إخراج حسام الدين مصطفى.

أبى فوق الشجرة

واحسان عبدالقدوس هو مؤلف فيلم «أبى فوق الشجرة» إخراج حسين كمال عام ١٩٦٩ ، والذي يعتبر من الظواهر الاجتماعية الفنية الكبرى التى عبرت عن مرحلة القلق العنيف فى مصر بعد هزيمة حرب يونيو عام ١٩٦٧ ، وقبل انتصار حرب أكتوبر ١٩٧٣ .

« أبى فوق الشجرة» من الناحية الفنية ميلودراما استهلاكية وإن كانت متقنة الصنع من حيث الإخراج والتصوير والموسيقى والغناء إلى آخره، ولكن الفيلم حقق أكبر نجاح جماهيرى لفيلم ناطق بالعربية منذ أن عرف العرب السينما، ومن المحيط إلى الخليج.

امبراطورية م

وفى السبعينيات عبرت أفلام إحسان عبدالقدوس عن رفض الاشتراكية، والقبول بالانفتاح، وهو لم يفعل ذلك نفاقا للسلطة، وإنما عن إيمان حقيقى، فقد سجن قبل الثورة وبعدها، واختلف مع عبدالناصر كما اختلف مع السادات، وقد اتفق موقفه مع موقف المخرج حسين كمال فقدا «امبراطورية م»، وهو أحد البيانات السياسية السينمائية التى بشرت بالانفتاح حتى قبل حرب أكتوبر، كما قدما «لا شىء يهم» وهو أكثر الأفلام المصرية هجوما على الاشتراكية.

ومن أفلام إحسان عبدالقدوس السياسية فى نفس الاتجاه أيضا «الرصاصية لاتزال فى جيبي» إخراج حسام الدين مصطفى عام ١٩٧٤ والذي عبر عن وجهة نظره فى أن حرب أكتوبر، والنصر الذى تحقق

فى معركة العبور جاء نتيجة موت عبدالناصر، والتخلص من الاشتراكية.

ولا يزال التحقيق مستمرا

وفى ختام العقد الثامن عرض فيلم «ولا يزال التحقيق مستمرا» إخراج أشرف فهمى حيث بدأ إحسان عبدالقدوس فى نقد الانفتاح بدوره، أو بالأحرى المفهوم الشائع للانفتاح فى مصر، والذى يربط بين الانفتاح وزيادة الاستهلاك بل ونقص الانتاج، ورغم الدفاع النسبى عن ثورة يوليو فى «حتى لا يطير الدخان» إخراج أحمد يحيى عام ١٩٨٤، عاود الكاتب الهجوم على الثورة بعنف فى «يا عزيزى كلنا للصوم» لنفس المخرج عام ١٩٨٩.

وبصفة عامة يمكن القول أن الأفلام الإحسانية فى العقد التاسع كانت أضعف أفلامه وأقلها قيمة وأقلها تأثيرا ونجاحا من شتى النواحي، اذ لم يستطع الكاتب أن يعبر عن المشاكل الحقيقية فى المجتمع المصرى فى ذلك العقد رغم أنه لم يكف عن محاولة التعبير عن هذه المشاكل وخاصة من خلال القصة القصيرة.

لقد ترك إحسان عبدالقدوس مئات القصص والروايات وآلاف المقالات والملاحظات وعشرات الافلام والمسرحيات والتمثيليات الاذاعية الجديرة بدراسات كثيرة متعمقة. والمؤكد والذى لا خلاف عليه أنه كاتب ملء الدنيا وشغل الناس، وتال فى حياته مجدا يستحقه، وشعبية لا يمنحها أى شعب لأى كاتب الا إذا أدرك مبدى صدقه وإخلاصه، سواء فى كل ما هاجمه، وكل ما دافع عنه.

صلاح عبد الصبور (١)

من أهم سلاسل الهيئة العامة للكتاب في القاهرة، وهي أكبر دور النشر بالعربية في العالم سلاسل الأعمال الكاملة لكبار أدباء العربية، ومنهم الشاعر والكاتب صلاح عبد الصبور الذي توفي عام ١٩٨٠ وهو في الخمسين من عمره، فكانت وفاته فجيرة فادحة. وقد صدر عام ١٩٩١ المجلد السادس من أعمال صلاح عبد الصبور بعنوان المسرح والسينما، وفيه كل ما نشر من مقالات عن الدراما المسرحية والسينمائية.

الناس تعرف عبد الصبور الشاعر أكثر من الناقد سواء ناقد الأدب أم المسرح أو السينما، وهذا طبيعي، فهو من أكبر شعراء العربية في العصر الحديث، ولكن من حسن الحظ أن العديد من كبار شعراء العربية هم أيضا من الكتاب والنقاد، فنظرة الشاعر إلى إبداع الآخرين تتسم بسمات خاصة، وهي تعبر عن مشاركته في الحياة الثقافية، بل وفي الحياة العامة، والسياسية كذلك. وهذا هو الشاعر العصري كمتقف فاعل في مجتمعه ووطنه.

يتضمن الكتاب مائه وتسع مقال منها ٦٨ عن المسرح و ٤١ عن السينما نشر منها الشاعر في حياته ٢٦ مقالا عن المسرح في كتبه أصوات العصر و «مدينة العشق والحكمة» و «حتى نقهر الموت» و «تبقى الكلمة» و «نبض الفكر» و «رحلة على الورق» ، أى أن المجلد السادس من الأعمال الكاملة الذى أعده أحمد صليحه ومحمود عبده يجمع بين دفتيه ٣٨ مقالا لم تنشر من قبل إلا حيث نشرت لأول مرة فى الصحف والمجلات . ومن الملاحظ أن كل المقالات الـ ٢٦ التى أعاد الشاعر نشرها فى كتب بنفسه من مقالاته عن المسرح . ولعله فى ذلك وهو من كتاب المسرح الشعرى كان يعتبر أن المسرح جزء من إبداعه ، وأن علاقته بالسينما لا تتعدى علاقة المشاهد العادى .

المسرح

أما مقالات صلاح عبد الصبور المسرحية فقد نشر أولها عام ١٩٥٦ وآخرها عام ١٩٧٩ ، أى أنه ظل يكتب عن المسرح حتى وفاته ، أما مقالاته عن السينما فقد كان أولها عام ١٩٥٧ ، وآخرها عام ١٩٧٤ ، أى قبل ست سنوات من وفاته ، وكما تعكس مقالات المسرح نبض الحركة المسرحية من ١٩٥٦ إلى ١٩٧٩ ، تعكس مقالات السينما نبض الحركة السينمائية ، ولكن بدرجة أقل بحكم أن المسرح كما ذكرنا كان جزءاً من إبداعه ، فهو شاعر ومسرحى فى نفس الوقت ، ولكنه لم يكتب للسينما ، وأن تم إخراج فيلمين عن قصيدة من قصائده .

اهتمام صلاح عبد الصبور بالكتابة عن السينما ، وهو أول وآخر شاعر عربى حتى الآن يهتم بالكتابة عن الفن السابع ، يعبر عن رغبته

العارمه فى التفاعل مع الواقع الثقافى الذى يعيش فيه، وإنهاء فكرة الشاعر المنعزل عن الدنيا، وهى الفكرة الشائعة بين عامة الناس، والتى لم تأت من فراغ. وقد وافق الشاعر والكاتب الراحل على العمل فى الأجهزة الثقافية الحكومية كجزء من رغبته هذه ، وتوفى وهو رئيس الهيئة العامة للكتاب .

يعقوب صنوع

من أهم مقالات صلاح عبدالصبور المسرحية مقالاته عن تاريخ المسرح فى مصر، وخاصة عن يعقوب صنوع، ونجيب الريحاني . فهو يرى فى سلسلة من المقالات نشرت فى روز اليوسف عام ١٩٦٣ أن يعقوب صنوع يغالى فى تقييم دوره الفنى والوطنى ، وأن فى حياته الكثير من مواطن الشبهات التى يجب الوقوف عندها، وفى حديثه وجوها من التناقض والإدعاء لا تخفى على القارئ المتعمق ، وقد جازت هذه الإدعاءات على معظم من كتبوا عن هذا المغامر الغامض، ومن بينهم الدكتور إبراهيم عبده ، وأستاذنا الدكتور محمد مندور وغيرهما .

يقول صلاح عبد الصبور «لن أظلم الرجل من أجل يهوديته ، فإنى أحرص على الحقيقة من أن ألوى عنقها لتستجيب للتجاهل أو الكراهية، ولكن أيضا سأكشفها بأوضح ما أستطيع ، فإن تلك الأيام جزء من تاريخ مسرحنا ، وهى أيضا جزء من تاريخنا القومى . ويعتمد صلاح عبد الصبور فى إعادة تقييم دور يعقوب صنوع على محاضر ألقاها فى باريس عام ١٩٠٥ وأثبت نصها فى مذكراته . وفى هذه المحاضرة يقول

صنوع أن إنشاء فرقته تمثيلية في عهد الخديوى إسماعيل إحتاج منه إلى جرأة وشجاعة فائقة ، ويرى عبد الصبور أن ذلك القول لا يستقيم مع قيام إسماعيل ببناء مسرح الأزيكية عام ١٨٦٨ ومسرح الأوبرا عام ١٨٦٩ ، وتكليفه فردى بتأليف أوبرا عايدة وتردد العديد من الفرق الفرنسية والإيطالية على مصر آنذاك .

ويستطرد صلاح عبد الصبور ، ويعقوب قد أغفل في مذكراته أنه ولد لأبوين يهوديين ، وأن أباه كان من خاصة البيت المالك في مصر . ولكنه لا ينسى أن يقول أنه كان وهو في الثانية عشرة يقرأ التوراه بالعبرية والإنجيل بالإنجليزية والقرآن بالعربية ، ويفهم الثلاثة ، وأنه حين بلغ الخامسة والعشرين من عمره كان يجيد العربية والعبرية والتركية والإنجليزية والفرنسية والإيطالية والبرتغالية والأسبانية والمجرية والروسية والبولونية ، بل كان يكتب الشعر بها جميعا .

ويفسر الشاعر الناقد الخلاف بين الخديو إسماعيل ويعقوب صنوع بأنه يعود إلى إنتماء صنوع إلى الجماعات الماسونية التي كانت تدعمها فرنسا وإيطاليا كوسيلة من وسائل التسلل إلى الشرق ، ونظرة إسماعيل الحذرة إليها ، وخاصة بعد أن تألبت عليه القوى الأجنبية ، واضطر أن يعدل من موقفه من الباب العالى خوفا من العزل . ويقطع صلاح عبد الصبور بأن صنوع كان « عميلا فرنسيا ، وأنه وصف دوره بنفسه في محاضراته الباريسية حين قال « وبينت حينئذ للمصريين أن الأوربيين عامة والفرنسيين خاصة هم أصدقائهم ، وأنهم يريدون أن يروهم سعداء ، وأن الدولة الغربية الوحيدة التي تطمع في مصر هي بريطانيا العظمى » .

ويخلص عبد الصبور إلى أن «دور يعقوب صنوع الوطنى خدعة كبرى، ومسرحه لم يخرج عن مجال التسلية للخيرو ولحفله ضئيلة من أذنايه وحاشيته، ومجموعة ضيقة من الأجانب المقيمين بمصر، ولكنه رغم ذلك دخل فى تاريخنا الوطنى والفنى كبداية للمصحافة والمسرح القومى ، وتلك من سخرية الأقدار» .

نجيب الريحانى

يرى صلاح عبد الصبور أن مسرح الريحانى ويوسف وهبى فى مطلع القرن العشرين كان لونا من المراهقة الفكرية . ويصف مسرح كل منها بقوله «بدأت مع بشائر ثورة ١٩١٩ مرحلة التأليف أو الاقتباس الذى يشبه التأليف فى شتى هذه المستويات ، ثم تفرعت بعد ذلك فى اتجاهين كبيرين : اتجاه مصمص الشفايف من شدة العظة والاعتبار عند يوسف وهبى، واتجاه الفكاهة الصارخة التى تتعلق غرائز المستمعين عند الريحانى» .

ويستشهد صلاح عبد الصبور بمقال للكاتب مصطفى لطفى المنفلوطى عن المسرح الفكاهى المزدهر عام ١٩١٧ فى الجزء الثالث من كتابه «النظرات» يقول فيه «نزلت بالأمة المصرية نازلة هى تلك المقاذر العامة التى يسمونها الملاعب الهزلية ، وماهى فى شىء من الهزل ولا الجد ، ولا علاقة لها بالتمثيل أو التصوير ولا بأى فن من الفنون الأدبية ، فأقبل عليها الناس اقبالا عظيماً» . ويقول عبد الصبور أن «المقال طويل ولاذع ، ملئ بالهجوم على هذه «المقاذر» العامة التى كان يمثل فيها الريحانى وعلى الكسار، ويلحن لها سيد درويش وكامل

الخلعي وزكريا أحمد وغيرهم،، ويستطرد «وقد يكون للشيخ المنفلوطى بعض الحق، فهذه المسارح لم تكن عالية الدرجة فى الفن، ولم يكن الريحانى بربىاً من الإسفاف والانتهازية الفنية كما أوضح ذلك يحيى حقى فى مقاله عن الريحانى». ويقول أن الشيخ المنفلوطى يتساءل فى مقاله موجهها حديثه إلى المتعلمين، من الذى يذهب لمشاهدة التمثيل الجدى الشريف فى مسارح أبيض ورشدى وعكاشة وأمثالهم إن كنتم لا تذهبون إليها، ومن هو أولى بها من بعدكم أن قطعتم صلتكم بها.

وليس معنى هذا أن صلاح عبد الصبور ينحاز إلى وجهة نظر المنفلوطى فى المسرح، فهو يرى أن مقاله «خلاصة جهل تلغ لأصول المسرح، وفهم ساذج لوظيفته». كما يرى أن نقد عباس محمود العقاد لمسرحيات شوقي الشعرية يقوم على محاور ثلاث «مضحكة»، وليست من المسرح فى شيء، وأن عقل العقاد ضاق عن «استيعاب المسرح، على العكس من طه حسين». ويقرر صلاح عبد الصبور أن «المسرح المصرى»، هو المؤلف المسرحى المصرى دون أدنى جدال، ويتساءل «لا أدري لماذا نقول الشعر المصرى الحديث فنقصده شعر شعراء المصريين المحدثين من شوقي إلى يومنا هذا، ثم نستعير مفهوماً آخر حين نتحدث عن المسرح المصرى»، ويرى أن «المحاولة الأولى بدأت مع الأعوام التى سبقت ثورة سنة ١٩١٩ للتأليف المسرحى المصرى على يد فرح أنطوان ثم محمد تيمور، ثم ما لبثت المحاولة أن أجهضت بمسرح الريحانى ويوسف وهبى».

وهذه النظرة من صلاح عبد الصبور إلى تاريخ المسرح المصرى تعكس نظرة الأديب، وليست نظرة رجل المسرح. فرغم علم صلاح

عبد الصبور بأصول المسرح، إلا أنه بإعلاء شأن النص المسرحي، يلتقى مع المنفلوطي والعقاد في النهاية. فرجل المسرح لا يمكن أن يعتبر مسرح الريحاني أو مسرح يوسف وهبي في مطلع القرن اجهاض لمحاولات محمد تيور أو فرح انطوان ، فهزليات الريحاني وميلودرامات يوسف وهبي معده عن مسرحيات أجنبية تجارية ليست لها قيمة أدبية، ولكن لها قيمة مسرحية كبيرة حيث أنها التي صنعت للمسرح جمهوراً في مصر ، وبفضل وجود هذا الجمهور كتب توفيق الحكيم بعد ذلك، وبفضل وجود جمهور المسرح الذي صنعه الريحاني ووهبي بدأ الإنتاج السينمائي في مصر أيضاً ، والذي توجه إلى جمهور المسرح، بل وكانت الأفلام الأولى تعرض بين فصول العروض المسرحية.

ويعاود صلاح عبد الصبور عام ١٩٦٩ الهجوم على نجيب الريحاني بعنف شديد لأنه قرأ في إحدى الصحف أن كلية الآداب قد قررت افتتاح قسم لتدريس فلسفة نجيب الريحاني . ورغم علم صلاح عبد الصبور أن كاتب الخبر وناشره ليسا إلا من هؤلاء الذين ينتسبون إلى الصحافة الفنية زورا وبهتانا، إلا أنه يأخذ الخبر على محمل الجد ، ويهتف «إلا الفلسفة يامولاي».

وليس كاتبنا ممن يخدعون ، ولكن هذا الخبر جاء على هواه ليعبر مره أخرى عن رأيه في نجيب الريحاني .

يقول «لا بد اذن من أن يقف أحد في وجه هذه الأغلوطة وقد انتدبت مجلة «المسرح» نفسها لذلك . أننا نبغى تصحيح الميزان المائل ، وهنا تذكرت مقالا لأستاذنا الكبير يحيى حقي تحدث فيه عن الريحاني ،

فاستأذنته فى إعادة نشره ، ونظمنا فى المجله حوله ندوه استكتبنا فيها
ثلاثة من الكتاب والنقاد ، هم الأستاذة سعد الدين وهبه والفريد فرج
وأحمد عباس صالح ، واثنين من المخرجين ، هما الأستاذان فتوح
نشاطى ، وسعد أردش .

ويعارض صلاح عبد الصبور من كتب فى مجله «المسرح» يدافع
عن الريحانى فيقول «وإذا كان من غير الانصاف كما قال الأستاذ سعد
أردش أن نقيسه بميزان عصرنا ، ونطبق عليه مقاييس حاضرتنا ، فمن
غير الانصاف أيضا الا نقيسه بمقاييس عصره ، ولا شك أن عصره قد
حفل بتيارات متقدمة فى مجال الفكر والفن . والواقع أن عصر
الريحانى قد حفل بتيارات متقدمة فى مجال الفكر والفن كما يقول
كاتبنا ، ولكن ليس فى مجال المسرح .

ويقول «وقد أشار الأستاذ الفريد فرج بذكاء إلى تقدم الريحانى على
السينما المصرية فى عصره ، ولكن من قال أن السينما المصرية وجه
من وجه الثقافة يمس أن يقاس عليه . وهنا يقع صلاح عبد الصبور فى
الخطأ ، نتيجة موقفه العنيف ضد الريحانى لأن السينما وجه من وجه
الثقافة فى كل بلد من بلاد العالم ، وأكبر دليل على هذا مقالاته
الإحدى والأربعون التى نشرها عن السينما .

صلاح عبد الصبور (٢)

لا شك أن مقالات الأبناء والشعراء عن السينما تغنى المكتبة السينمائية، والكتاب الذى يجمع مقالات صلاح عبد الصبور عن السينما هو الكتاب الثانى من نوعه فى المكتبة العربية بعد كتاب يحيى حقى . وفى الصحف والمجلات العربية ما يكفى لإصدار العديد من الكتب التى تتضمن المقالات السينمائية لكتاب كبار مثل العقاد وطه حسين وحسين فوزى وغيرهم، ولكن العربية من بين كل اللغات فى العالم اللغة الوحيدة التى تفتقد دور النشر المتخصصة فى الفنون.

مقالات صلاح عبد الصبور السينمائية تتناول الأفلام المصرية والأفلام الأجنبية ، أى أنها عن السينما فى مصر فى الفترة من ١٩٥٧ إلى ١٩٧٤ ، فالشائع بين الناس أنك عندما تقول السينما المصرية أو السينما الفرنسية تعنى الأفلام التى تنتج فى هذا البلد وذاك، والصحيح أن السينما تعنى كل ما يعرض على الناس من أفلام أجنبية ومحلية . وليست مقالات الشاعر الكبير الاحدى وأربعون تاريخاً للسينما فى تلك الفترة، وإنما نظرات وتأملات تعبر عن ثقافته العميقة الشاملة ، وتفاعله مع الواقع الحى الذى يعيشه .

السينما الأمريكية

يحلل صلاح عبد الصبور أفلام العنف الأمريكية في مقاله «استعراض العنف» عام ١٩٥٧ فيقول «الإنسان الذي يقف بأقدامه على رقاب الناس هو بطل العصر والعنف هو الحاكم بأمره في العالم ، والناس جرذان أمام القسوة ، ومن لم يكن ذئبا أكلته الذئاب ، ولتنبت في ظل هذه الفلسفة الخرقاء فلسفات أكثر تنظيما ، وإن لم تقل عنها سماجة وحطه ، فتصبح أمريكا في ظلها سيدة العالم لأنها تملك من الحديد والنار ما لا تملكه الدول الأخرى ، وليحكم في بعض البلاد - تحت رعاية أمريكا - المغامرون والنصابون أمثال شيانج كاي شيك وسنجمان ري وغيرهم لأن لديهم السلاح الأمريكي ، ولتزدهر النزعات الفاشستية من جديد ، وليسد العنصر الأقوى ، وليبعث هتلر وموسوليني في سراويل الكابوي» .

ويتأثر صلاح عبد الصبور في هذا التحليل لدور أفلام العنف الأمريكية بكتاب كامل التلمساني «سفير أمريكا بالألوان الطبيعية» الذي صدر في نفس العام الذي نشر فيه مقاله الأول عن السينما ، كما تأثر التلمساني في كتابه بكتاب الناقد الأمريكي جون هوارد لوسون الذي كان قد صدر قبل عدة أعوام . ولكن الأهم من ذلك أن شاعرنا الناقد السينمائي يتأثر بالجو العام السائد في مصر آنذاك في أعقاب تأميم قناة السويس عام ١٩٥٦ .

ويتكامل هذا النقد العنيف للسينما الأمريكية مع رأى صلاح عبد الصبور في فيلم «وجه في الزحام» إخراج الياكازان حيث يقول «الفيلم نقد

صارخ للحياة الأمريكية ، فلقد هاجم الفيلم الرأسمالية الأمريكية ، وهاجم الطرق الجهنمية للتأثير على عقليات المواطنين العاديين بواسطة التليفزيون ووسائل الدعاية الجماعية ، وكشف القلق والعجز عن التكيف الاجتماعى اللذين يسودان هذا المجتمع المزدهم بالناس ، وكل منهم يدير للآخر ظهره . ويختتم مقاله المنشور عام ١٩٥٨ بقوله «ومازال الفنان العظيم ايلياكازان يتجاوز نفسه ليقدم لنا بهذه الأداء الفنية الأمريكية الممتازة، فن السينما ، أروع ، وأصدق نقد للحياة الأمريكية الحديثة» .

المكارثية الجديدة

وفى نفس العام ، وتحت عنوان «هل هناك مكارثية جديدة» يدافع صلاح عبد الصبور عن أربعة أفلام أمريكية تتعرض لهجوم بعض الصحف الأمريكية، وهى بذور الشر ، وعلى رصيف الميناء ، ورائحة النجاح الحلوة ، ووجه فى الزحام . فيقول أن هذه الصحف تحاول أن ترجع إلى هذه الأفلام سبب الكراهية التى تبدت فى سوء استقبال نيكسون فى أمريكا الجنوبية ، وفى الشعور المعادى لأمريكا فى آسيا وأفريقيا ، وأن منطق هذه الصحف شبيه بمنطق المكارثية «حين أحرقت كتابات الفنانين والأدباء ، وحين دعت الفنانين إلى لجان التحقيق لكى تستجوبهم عن أفكارهم وآرائهم ، وكان فى قائمة الاتهام أفلام واقعية ممتازة مثل هذه الأفلام الأربعة» .

وفى عام ١٩٦٠ يدافع كاتبنا عن الفيلم الأمريكى «جلد الثعبان» عن مسرحية تينسى وليامز ازاء النقاد المصريين الذين أخطأوا فهمه ، فظنوا

أنه يروج للجنس ، مع أنه لا يروج إلا للحياة والخصب والميلاد الجديد .

وفي نفس العام يعلق على مهرجان الأفلام الآسيوية الأفريقية الذى أقيم فى القاهرة فيقول «ان الفيلم الأمريكى لم يعد هو سيد الأفلام ، ولم تعد المدرسة الأمريكية فى صناعة السينما ، تلك التى تتسم بسرعة الإيقاع والإثارة، والحرفية المتقنة، والتى لا تعنى كثيرا بمضمون الفيلم، لم تعد تلك المدرسة هى المدرسة السينمائية الوحيدة ، فهناك مدارس أخرى نبتت فى آسيا وأفريقيا ، وتلمس مشاكل الإنسان وحياته ، وفيها ذلك الإيقاع الهادىء المتسلسل الذى تتميز به نفوسنا الشرقية الهادئة ، ويختتم هذا المقال الهام بقوله «ان الطريق الوحيد لدخول الهواء الصحى هو فتح جميع النوافذ ، وهاهى نافذة جديدة تفتح لنطل منها على فن قارتينا الكبيرتين» .

السينما والأدب

وفى أول مقالاته عن الأفلام المصرية يتناول صلاح عبد الصبور فيلم «لا أنام» اخراج صلاح أبو سيف عن رواية إحسان عبد القدوس ويتساءل «هل بإمكان فن السينما أن يصل إلى مستوى فن الكتابة فى تجسيد الشخصيات والمواقف والانفعالات» . ويجيب بالمقارنة بين نهاية الفيلم ونهاية الرواية قائلا «لقد ترك المؤلف النهاية غامضة كأنه يقول للقارئ أكمل أنت ما بدأت ، وتخير لناديه ما تريد من مصير ، وهذه نهاية روائية معروفة ، أما السينما فقد دأبت دائماً على أن تجعل النهاية واضحة . أن مشاهد السينما يفضل ألا يشترك فى خلق العمل الفنى، أو تنميته بعكس القارئ الذى يشارك فى القراءة بدور إيجابى» .

وفي مقاله عن أفلام ١٩٥٧ يرى صلاح عبد الصبور أن أفلاما مثل لا أنام والوساده الخالية ورد قلبي ردت الاعتبار إلى السينما المصرية لأنها مأخوذة عن روايات أدبية. والكاتب يدرك أن الكتابة للسينما تختلف اختلافا «بيننا» عن الكتابة الأدبية. بل ويرى في بعض الأحيان أن الفيلم قد يأتي أفضل من الرواية كما في مقاله عن فيلم «مرحبا أيتها الأحزان» عن رواية فرنسواز ساجان ، ولكن مفهومه للسينما بصفه عامة يظل من خلال منظور أدبي يجعل منها وسيلة للتعبير عن الأدب ، وليست لغة جديدة مستقلة للتعبير الدرامي.

وقد تطور مفهوم صلاح عبد الصبور للسينما من خلال استمرار نقده للأفلام ، فنراه عام ١٩٥٩ يهاجم الذين يتحدثون عن الإمكانيات المادية الضعيفة للسينما العربية ويقول «أن السينما ليست مجرد استديوهات واسعة مجهزة بالآلات ، ولا عدسات حديثة تلتقط بالسينما سكوب والفيسستا فيزيون والبانورامية، ولكنها خلاصة روح وعقل الإنسان الذي يقف وراء كل هذه الآلات». ويرى في مقال آخر في نفس العام «أن السينما قد كتبت بلغتها في السنوات القصيرة من عمرها تاريخ كل الحركات والحروب الكبرى» ، ويقول «ومن الواجب علينا أن نكتب نحن أيضا تاريخنا باللغة الجديدة ، قبل أن تشوهه السينما الأمريكية وغيرها».

ويصل مفهوم صلاح عبد الصبور للسينما إلى ذروة النضج عام ١٩٦٨ عندما يكتب عن الفيلم الفرنسي «رجل وامرأة» أخرج كلود ليلوش فيقول متأثرا بحركة النقد السينمائي المصري بعد ١٩٦٧ «أما

الفرق بين «المخرج» و «رجل السينما» فهو الفرق بين «الحرفي» و «الفنان» . فالمخرج الكبير يستطيع تنفيذ فيلم تنفيذاً رائعاً يستغل فيه كل إمكانيات التصوير والمونتاج ولكن رجل السينما يذهب أبعد بكثير ، إذ أنه يقدم لنا إلى جوار ذلك وجهة نظر في الحياة أو في أمر من أمورها ، وخلاصة لقائه بالعالم ورؤيته الذاتية له .

السينما المصرية

وقد كان صلاح عبد الصبور من أوائل الكتاب المصريين الذين هاجموا السينما المصرية السائدة هجوماً علمياً صحيحاً . ففي عام ١٩٥٩ ، وتحت عنوان «كيف يصبح السينمائيون فنانيين» قال «السينمائيون في جميع أنحاء العالم فنانون» ، يقرأون ويدرسون ، ويلمّون بالمذاهب الفنية المختلفة ، ويتصلون بالفتات الأخرى من الفنانين كالكتاب والأدباء والرسامين والموسيقيين . ويستفيدون من خبرة زملائهم في مختلف ميادين الفن . والفنانون والأدباء في كل مكان يهتمون بالسينما ، ويعيدونها الصورة الجديدة لفن العصر الحديث وأوسع الفنون مدى وأكثرها قدرة على التعبير والاتصال بالناس . والمخرج الحقيقي ليس مجرد «أوسطى» إخراج ، ولكنه خالق ، يعبر عن الحياة بأسلوبه وأداته .

ثم يقول «أما عندنا فالسينمائيون منعزلون عن الحياة الأدبية والفنية كل الانعزال فهم لا يقرأون ولا يفكرون ولا يشهدون المعارض الفنية . هم مجرد «أسطوانات» . وهم أيضاً لا يرحبون بالنقد ، ولا يحرصون على الاتصال بالمتقنين ، وقلما كتب كاتب نقداً سينمائياً دون أن يسىء

مخرج الفيلم أو ممثلوه الظن بدوافعه وأغراضه . وكأنهم يريدون بإصرار الا يهتم بهم أحد، وأن يترك لهم الجمهور يفعلون به ما يشاءون . ان المسافة الواسعة بين السينمائيين وبين الفنانين والأدباء هي علة تخلف السينما العقلية والعاطفية واجتياز هذه المسافة يعود على السينما بأحسن النتائج .

ومثل أساتذة طه حسين حين دعا في الكاتب المصري عام ١٩٤٦ إلى دخول المثقفين ميدان السينما ، وعدم تركها بين أيدي «الرعا»، كتب صلاح عبد الصبور في ختام مقال آخر عام ١٩٥٩ «مازال الباب مفتوحا للراديو والسينما والتلفزيون لكي تصبح أداة لخدمة الإنسان ، لنقل الثقافة الرفيعة والفن الجيد والتسلية المهذبة إلى قلوب الملايين ، بدلا من الآلاف الذين يقرؤون الكتاب . ولن تستطيع هذه الاجهزة أن تحقق مهمتها إلا إذا خرجت من أيدي التجار إلى أيدي المثقفين .

صلاح عبد الصبور (٣)

تناول صلاح عبد الصبور في مقالاته الاحدى والأربعون عن السينما ٢١ فيلما مصرياً بالنقد من إخراج صلاح أبو سيف والسيد بدير وهنرى بركات وكمال الشيخ ومحمود ذوالفقار وعاطف سالم وحسام الدين مصطفى وحسن الامام وحلمى رفلة وحسين فوزى وكمال عطية ويوسف شاهين وكامل التلمسانى وفطين عبد الوهاب وشريف زربانلى بواقع فيلم لكل مخرج ماعدا حسام الدين مصطفى (٤ أفلام) وصلاح أبو سيف (٣ أفلام) وعاطف سالم (فيلمين) .

لا أنام

يرى صلاح عبدالصبور أن اختلاف نهاية رواية «لا أنام» التى كتبها إحسان عبد القدوس عن الفيلم الذى أخرجه صلاح أبو سيف عنها «من أوفى النهايات» ، ففيها الإنتقام الذى يريده المتفرج . ويرى أن عمر الشريف فى هذا الفيلم أدى أحسن أدواره حتى تاريخه وأكثرها توفيقا ، وأنه «موهبة فى التمثيل الخفيف» . وعبارة «موهبة فى التمثيل

الخفيف، والتي كتبها الشاعر الكبير على سبيل التقرّيز والتقييم الدقيق معاً ربما لا تزال أنسب الأوصاف لآداء عمر الشريف حتى ذلك الوقت بالفعل.

عاشت للحب

ويهاجم صلاح عبد الصبور تغيير رواية «شجرة اللباب» التي كتبها محمد عبد الحليم عبد الله في فيلم السيد بدير «عاشت للحب»، فالفتاة في الرواية تنتحر في ساعة يأس بعد أن هجرها حبيبها، وعاد إلى بلده، وعندما يعلم يؤنبه ضميره، ولا يستعيد نفسه إلا بحب جديد. أما في الفيلم، فالشاب يسافر إلى بعثة في الخارج، ويعود في اللحظة التي يحاول فيها أهل الفتاة إجبارها على الزواج من رجل لا تحبه، وعندما تحاول الانتحار، ينقذها حبيبها في آخر لحظة، ويتزوجان. ويصف عبد الصبور هذه النهاية السعيدة بأنها «أبسط الحيل السينمائية لكسب رضا الجمهور، وإنها تؤكد أن المادة الخام في صناعة السينما موجودة، ولا ينقصها إلا العقول».

دعاء الكروان

ويروى صلاح عبد الصبور صفحة غير معروفة من تاريخ السينما المصرية في مقاله عن «دعاء الكروان»، إخراج هنرى بركات، فالمقال منشور يوم بدء عرض الفيلم، والناقد لا يعرف النهاية التي استقر عليها الرأي.

يقول: استمتعت بساعة ونصف من الفن الرقيق في العرض الخاص لفيلم «دعاء الكروان» الذي يبدأ عرضه اليوم في دور السينما. كان

هناك طه حسين وفاتن ومظهر وبركات وجمع من الصحفيين والأدباء، وكان المطلوب من هؤلاء الأدباء أن يبدوا رأيهم فى نهاية الفيلم.

لقد أعد المخرج بركات الفيلم نهايتين : نهاية حازمة تنطلق فيها رصاصة إلى ظهر أحمد مظهر بعد أن يفدى فاتن بحياته ، ويتطهر بدمه من جريمته الأولى، ونهاية أخرى غامضة تنطلق فيها فاتن فى أعماق الشاشة وهى تبتسم لمظهر ابتسامة شاحبة ، بعد أن عجزت عن أن تبني سعادتها على أشلاء جثة أختها التى قتلها خالها إنتقاما لشرفه بعد أن انتهكه مظهر.

كان رأى مؤلف القصة الدكتور طه حسين أن النهاية الهادئة الغامضة أفضل. وقال المخرج بركات أن جمهور السينما يختلف عن جمهور القراء، وأن هذا الجمهور يحب النهايات الحاسمة سواء أكانت سعيدة أم حزينة.

ويعلق صلاح عبد الصبور ،الغريب أن كلا النهايتين لها ما يبررها فى الفيلم ، و «أيا كانت النهاية التى سيشاهدها الجمهور اليوم، فالفيلم عمل فنى طيب».

بين السماء والأرض

ويرى صلاح عبدالصبور أن فيلم «بين السماء والأرض» كان «أقل ما يتوقع له الجميع، فصلاح أبو سيف مخرج ممتاز ونجيب محفوظ قصاص كبير والممثلون الذى اشتركوا فى الفيلم فى الصف الأول بين ممثلينا، ولكن الفيلم رغم ذلك كان أقرب إلى الأرض منه إلى السماء». ويرجع هذا الفشل فى رأيه إلى عدم وجود أحداث تحرك الموقف

الساكن لمجموعة من الناس يتعطل بها مصعد عمارة كبيرة، وانه كان من الأفضل استخدام وجوه جديدة بدلا من الأنماط المعروفة لأغلب الممثلين والممثلات فى الفيلم،؟

من أجل حبى والمرأة المجهولة

فى مقال واحد يقول الشاعر الناقد السينمائى رأيه فى فيلمين «كنت أعتقد أن كمال الشيخ مخرج فيلم «من أجل حبى» مخرج مجيد، ولكن الفيلم زعزع ثقتى فيه، اكتشفت أنه مخرج ثرثار، ينفذ سيناريو مليئا بالثرثرة غير المفيدة فى بناء الفيلم، أما محمود ذو الفقار مخرج فيلم «المرأة المجهولة» فهو تلميذ مخلص لأخيه عز الدين، ولكن شتان ما بين الرجلين: أحدهما يبكيك برقة وعاطفية، الثانى تحس أنه يدعك لك عينيك لكى تبكى، فلا تملك ألا أن تضحك».

ويختتم صلاح عبدالصبور مقاله قائلا أن فيلم «المرأة المجهولة» كشف عن موهبة شادية فى التمثيل، وعن دور جديد يستطيع أن يؤديه كمال الشناوى، وعن بطل آخر لم يظهر على الشاشة، وهو الماكير عيسى أحمد».

إحنا التلامذة

علق صلاح عبدالصبور على ترشيح فيلم «دعاء الكروان» للاشتراك فى مسابقة الاوسكار، فقال أن هناك فيلم آخر لا يقل عنه أهمية هو

«إحنا التلامذة، إخراج عاطف سالم، وإن من «الأكرم لفننا السينمائي ولوطننا أن نتقدم إلى المهرجان العالمي بفيلمين، بدلا من فيلم واحد».

صراع فى النيل

أما عن فيلم «صراع فى النيل» إخراج عاطف سالم أيضا فيرى كاتبنا أنه مأخوذ عن فيلم أمريكى، «ولكن الفيلم العربى تفوق على الفيلم الأمريكى تفوقا ملحوظا» ويقول «سر مهارة المخرج فى هذا الفيلم أنه وضع كلا من الممثلين فى مكانه، كان عمر الشريف رائعا فى دوره كابن مدلل، وساعدته ملامح وجهه البريئة الطفولية على أداء هذا الدور، وكذلك كان رشدى أباطة رجلا حقيقيا من أبناء الفلاحين فى الصعيد، وهند رستم غازية».

إن بعض المشاهد تبدت منها براعة المخرج فى تصوير المجموعات مثل مشهد «المولد»، والدقائق العشر الأخيرة فى الفيلم كانت دون المستوى، حين حفلت بالمفاجآت والحركة العنيفة ولكنه منطلق النهاية السعيدة، وشباك تذاكر الدرجة الثالثة، الذى كنت أتمنى ألا يخضع له».

رجال فى العاصفة

ربما كان هذا المقال أهم وأجمل ما كتب عن الممثلة الموهوبة والنجمة اللامعة هند رستم، والمخرج حسام الدين مصطفى فى بداياته الأولى، كتب صلاح عبدالصبور عن فيلم «رجال فى العاصفة» إن هند رستم فى هذا الفيلم «وقفت أمام حسين رياض الممثل الكبير واستطاعت أن ترتفع إلى مستوى كتفيه، ولولا إكبارى لحسين رياض لقلت أن رأسها كانت برأسه» كان الدور هو دور هند التقليدى. ولكنها جعلت منه

شيئا جديدا فى عالم التمثيل ، ومدت الاغراء إلى جذور أنثوية ونفسية عميقة . وقد كان دورها مرسوماً بعناية ، تولى تنفيذه مخرج حساس ناجح لا يملك الناقد إلا أن يتوقع له مستقبلا لامعا فى عالم الاخراج .

إنى أتهم

وعن «إنى أتهم» إخراج حسن الأمام يقول الناقد السينمائى الشاعر «ان فى كل حياة مأساتها ، ولكن المأساة يجب أن تكون مأساة بشرية معقولة لكى تصبح مادة للفن، أما أن تنهال كل هذه المصائب على رأس واحدة بلا منطق معقول ، ولا سبب ظاهر فهذا كلام لا يصلح إلا فى الحواديت» .

لحن السعادة

يقول صلاح عبد الصبور «رأيت فيلما رقيقا ناجحا هذا الأسبوع وهو فيلم «لحن السعادة» الذى اخرجته حلمى رفلة ، وقدم فيه محرم فؤاد وإيمان . وفى ثنايا الفيلم قصة غرام مرح أحيانا حزين أحيانا بين محرم وإيمان وصراع هادىء دون كوارث ولا مبالغة بين نظرتين للحياة، وتنفيذ هادىء أيضاً فيه اناقه . فى الفيلم عيبان : أولهما أن حوارهم فى كثير من الأحيان يبدو قاصرا لا يعبر عن أفكار الأبطال أو نفسياتهم، وتنقصه البراعة فى استخراج النكتة الرائعة اللامحة ، كما أنه يزدحم فى بعض المشاهد بفقرات من الوعظ الذى يبدو كأنه يفترض غياب الجمهور. والثانى : محرم فؤاد نفسه، أنه لا يمثل بمستوى واحد، ووجهه يبدو باهتا وخاصة حين يغنى ، فإذا حاول أن ينفعل فى الأغنية الأخيرة للفيلم أصبح صوته بكاء مخنوقاً» .

وداعا يا حبيب

يذكر عبد الصبور اعجابه بالمخرج حسام الدين مصطفى في فيلم «رجال في العاصفة» ، ويقول «ذهبت لرؤية فيلمه الجديد، وداعا يا حبيب، وانا أتوقع أن أشهد مزيدا من النجاح ، ولكن هذا الفيلم خيب ظني» .

يا حبيبي

ويبدى الناقد اعجابه بالفيلم الاستعراضى «يا حبيبي» قائلا «المهم فى هذا الفيلم هو استغلال المخرج حسين فوزى للعناصر الاستعراضية التى حشدها فى فيلمه ، أهمها نجوى فؤاد وضياء وندى وفرقة رضا ، ثم ذوقه فى إخراج هذه المشاهد الاستعراضية» . ويقول «لقد كنت أعانى دائما من ثقل ظل نجوى فؤاد على الشاشة ، ومن عجزها الواضح عن التمثيل ، ولكنها فى هذا الفيلم تقدمت كثيراً ، وارتفع حجاب ثقل الدم الذى كان يمنع الجمهور من رؤية تمثيلها ، ويلفته إلى رؤية جسدها فقط، كما أنها رقصت بمهارة ، وتحركت حسب خطوات مرسومة وخصوصا فى مشهد رقصة الكاباريه» .

سوق السلاح

يحسم صلاح عبد الصبور فى مقاله عن فيلم «سوق السلاح» أخراج كمال عطية قضية طالما شغلت السينمائيون والنقاد ولا تزال عندما يقول «أحسن ما فى هذا الفيلم أنه بدحض حجة بعض السينمائيين حين يتحدثون عن أفلام ترضى الجمهور وأفلام أخرى ترضى الخاصة أو النقاد المتحذلقين كما يسمونهم . فهذا الفيلم ملئ بالتشويق والمغامرة ،

وهناك مشاهد من الرقص والغناء والضرب تتخلل قصته ، وذلك قد يرضى جمهور الترسو الذى يهدف إلى إرضائه بعض السينمائيين بحيلهم الساذجة ولكن فيه إلى جانب هذا كله قصة متماسكة ، وسيناريو موفق ، وحوار لامع ملئ بالذكاء والفكاهة ، وتصوير ممتاز .

ويستطرد قصة الفيلم عن تجار المخدرات، ويتقاسم بطولتها عملاقان حقيقيان فى التمثيل هما محمود المليجى وفريد شوقى، وقد كان كل منهما يقف ازاء الآخر، نداه ، فى دورين متشابهين ، ولكن كل منهما احتفظ بأصالته وطريقته الخاصة ، فكشفت مقدرة كل منهما عن مقدرة الآخر. وكانت هدى سلطان لامعة فى دور العالمة البهية المحلاوية، وعند هدى من الملامح المصرية والقوام الممتلىء ما يرشحها لهذا الدور ، ويكفل لها إذا أجادت التمثيل أن تبرز فيه، وقد أجادت هدى فعلا ، وارتفعت إلى مستوى عال كمثلة .

نداء العشاق

قال صلاح عبد الصبور عن فيلم نداء العشاق، اخراج يوسف شاهين «ابتدأ الفيلم بجريمة قتل، وتوسطه جريمتان وانتهى بمذبحة مات فيها بطلا الفيلم فى مشهد منقول حرفيا من فيلم «صراع تحت الشمس» الذى قامت بتمثيله جنيفر جونس مع جريجورى بيك» .

نساء وذناب

وقال عن «نساء وذناب» اخراج حسام الدين مصطفى أنه انقلب من رواية فنية كتبها أمين يوسف غراب إلى ميلودراما صارخة.

بداية ونهاية

ولا يعجب عبد الصبور بفيلم صلاح أبو سيف «بداية ونهاية» عن رواية نجيب محفوظ . اذ يرى أن محاولة أبو سيف وكاتب السيناريو للتعبير عن الرواية لم تستطع أن تبعد شبح أولاد الفقراء وغيرها من ميلودراما يوسف وهبى عن رواية نجيب محفوظ ، ويقول «كان الحزن غليظا ووحشيا وثقيلا على القلب، ولم تستطع الكاميرا أن ترفع أصابع المتفرجين لتشير إلى المجتمع وتقول : هذا هو الجانى» .

شجرة العائلة

وعن فيلم زريانلى «شجرة العائلة» يقول «كان من الممكن أن يكون من أحسن الأفلام الكوميدية التى عرفتها السينما العربية ، لولا اصرار مخرجه وكاتب حواراه على انتزاع أكبر كمية من الضحك من حلق المتفرجين ، فاضطر عندئذ إلى زغزغتهم» .

الناس اللى تحت

أما عن فيلم كامل التلمسانى عن مسرحية نعمان عاشور ، والذى أنتج بنفس عنوان المسرحية «الناس اللى تحت» فيرى صلاح عبد الصبور أنه على حين أدى المسرحيون أدوارهم بنجاح ، وخاصة توفيق الدقن وصلاح منصور وجاءت ماري منيب لتمثيل دور صاحبة العمارة فى السينما ، ويوسف وهبى ليمثل دور رجائى ، فلم يستطيعا إدراك عمق الدور ، ولم يساعدهما المخرج على ذلك . ولولا جمود هذين الممثلين على أداء معين ، ولولا الفتور الذى كان يكسو وجه الممثل الجديد محمد سالم ، لكان الفيلم أكثر نجاحا .

النظارة السوداء

وعيلة زيزى

كان نقد الأفلام الخمسة السابقة فى مقال واحد عن انحدار الدراما إلى الميلودراما ، وإنحدار الكوميديا إلى الفارس، وفى مقال واحد أيضا كتب صلاح عبد الصبور عن «النظارة السوداء» اخراج حسام الدين مصطفى عن رواية إحسان عبد القدوس، و «عيلة زيزى» أخراج فطين عبد الوهاب ، ويجمع بينهما كاتب السيناريو لوسيان لامبير الذى يراه الناقد قد جعل من رواية إحسان «تلفيق وترقيع» ، ولكن هذا لاينفى أن المخرج حسام الدين مصطفى بذل محاولة جادة فى سبيل ترجمة السيناريو إلى صورة ، وبذلت نادية لطفى وهى بطلة الفيلم الأولى والحقيقية مجهودا رائعا . أما الممثلون الآخرون فعاديون جدا .

والعيب الرئيسى الذى يراه عبد الصبور فى «عيلة زيزى» بطء إيقاعه الممل، «الكوميديا تحتاج إلى إيقاع سريع ، ولعل مما ساهم فى تثقيل ظل الفيلم فى بعض الأحيان الوجهان الجديدان محمد سلطان الذى يتحرك بطريقة فاترة ، ويتحدث بصوت فاتر ، وليلى شعير التى لم تصنع شيئا طوال الفيلم سوى حركات اليوجا . وقد كان دور سعاد حسنى ، وهى موهبة لاشك فيها ، دورا عاديا يشبه أدوارها السابقة ، وأعتقد أن سعاد تستطيع أن أن تكبر على هذه الأدوار ، وتؤدى دوراً جديداً له أعماق ، وفيه تعبير واحتشاد .



- محمد کریم



-- سعاد حسنى وزليدة ثروت فى فيلم، العيب الضائع، إخراج هنرى بركات - (إسلام طه مسند)



- قائم خدمتہ و احمد منظر فی فلم ، دعاہ العروان ، الفراج ، قوری و رکات عام ۱۹۵۹ (قبل طہ مسین)



- شكرى سرحان وسهير المرشدى فى فيلم ،البوسطجى، اخراج حسين كمال (فصل يحيى حقى)



- أحمد مرعى فى فيلم «الملاح المصبح» اخراج شادى عبدالسلام (فصل بحبى حفى)



شيخ إبراهيم بن علي وعبدالمعطي إبراهيم في طيلم وبينهم الشيخين الأفاري والأمين (تصليح الجليل محققاً)



- سعاد حسنى ونبيلعزيز ميكرى فى فيلم . القاهرة ٢٠٠٠، اخراج صلاح أبو سيف (فصل نجيب محفوظ)



- سيرة أحمد في فينه ، خان الخليلي ، انخراخ عاطف ستم (فصل ، لطيف محفوظ)



- محمود مرسى وأحمد صابر فى فيلم ،النسمان والغريفة، اذراج حمام الدبر مصطفى (فصل نجيب محفوظ)



— أحمد رمزي ومادة الخطيب في فيلم «حب تحت المطر» اخراج حسين كمال (فصل نجيب محفوظ)



- معاً همي، والماء الشريف، وعظمى كاسبه، وعمل القنصل، وجماعة حمادي، في قليم، الكرك، الحراج بني، بنو حان (أسماء، الحبيب، محمودة)



- زبيدة ثروت ويوسف شعبان وحمدى أحمد فى فيلم ،حادثة شرف، اخراج شفيق ساجية (فصل يوسف إدريس)



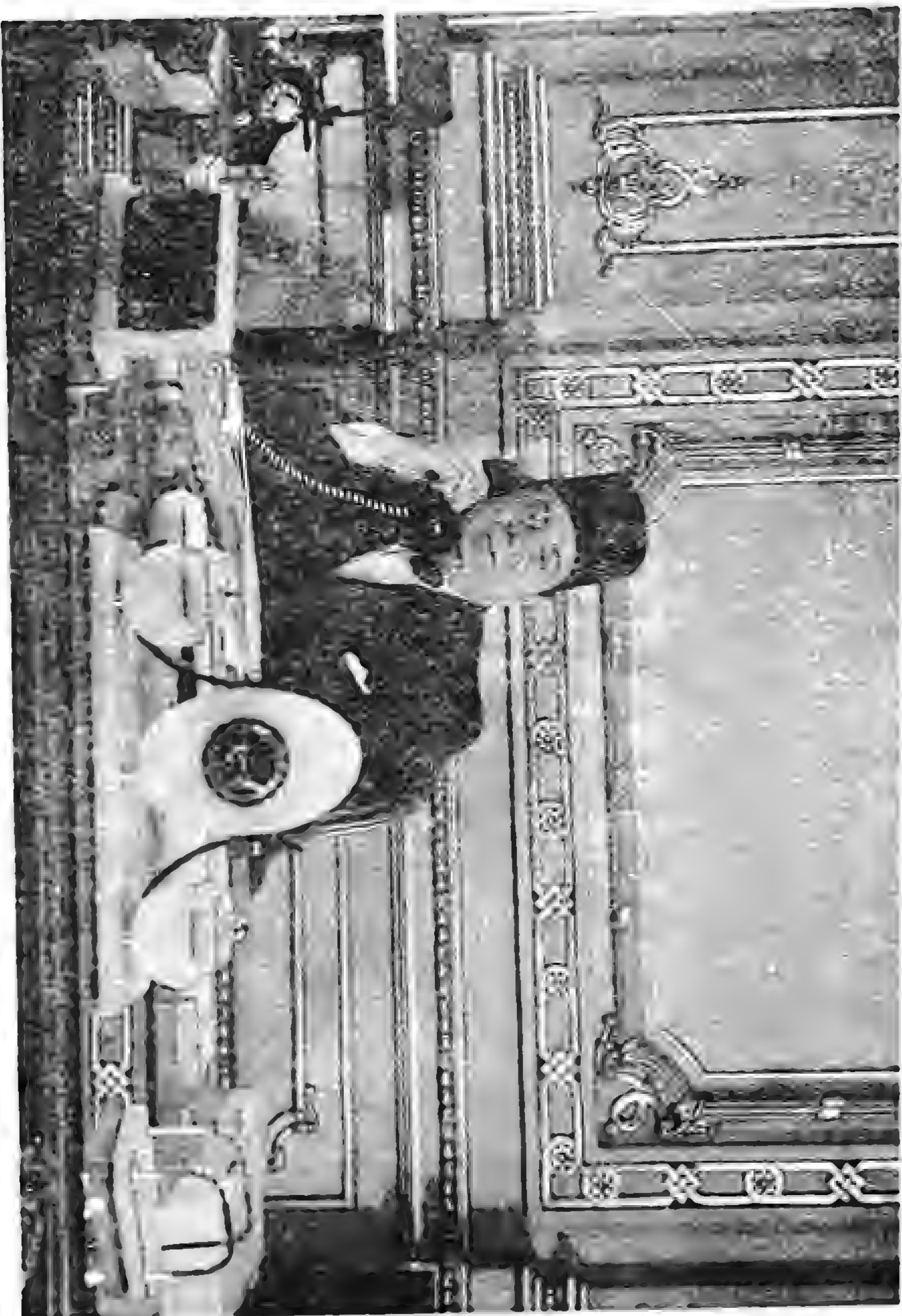
- عفاف شبيب في فيلم، عتير الموت، اخراج الشرف فهمي (أفضل يوسف إدريس)



- معاك حسي ونكروى مراحان هو علم . الزوجة الثانية، ابراع صلاح أبو سيب (اصل معك الدين، وبع)



— فائق حمامة في فيلم «أريد حلاً» اخراج سعيد مرزوق (فصل سعد الدين رحمه)



- حسين رياض في فيلم ، الله معنا ، اخراج أحمد بدرخان (فصل احسان عبدالقدوس)



- نجيب الريحاني في فيلم دسي عمرو اخراج نيازى مصطفى (فصل صلاح عبد الصبور (1)



- فائق حمامة وصباح حمدي في فيلم ، لا أنام ، اخراج صلاح أبو سيف (فصل صلاح عبد الصبور (٢)



- طلة ارستم ومعمود التليجي و دريلم و بينك السماء والأرض، اهل رايح صلاح أبو حبيب (أصل صلاح عهد المبريد) (٢)



- تالفة الطغرى في فيلم «التطاهرة السوداء» العراقي، معام الدين مصطفى (فصل صلاح عبد الصمد) (٣)

رقم الايداع بدار الكتب ١٣١٤٨/١٩٩٩

I.S.B.N 977 - 01 - 6425 - 9

مطابع
الهيئة المصرية العامة للكتاب



المعرفة حق لكل مواطن وليس للمعرفة سقف ولا حدود
ولا موعد تبدأ عنده أو تنتهى إليه.. هكذا تواصل مكتبة الأسرة
عامها السادس وتستمر فى تقديم أزهار المعرفة للجميع. للطفل
. للشاب. للأسرة كلها. تجربة مصرية خالصة يعم فيضها ويشع
نورها عبر الدنيا ويشهد لها العالم بالخصوصية ومازال الحلم
يخطو ويكبر ويتعاضد ومازلت أحلم بكتاب لكل مواطن ومكتبة
لكل أسرة... وأنى لأرى ثمار هذه التجربة يانعة مزدهرة تشهد
بأن مصر كانت وما زالت وستظل وطن الفكر المتحرر والفن المبدع
والحضارة المتجددة.

سوزان مبارك



0548460

مهرجان
للطفل
جمعية الرعاية المتكاملة

١٢٥ قرشاً

مكتبة الأسرة
جريدة القراءة للجميع ١٩٩٩